

المجلس الأعلى للثقافة

قراءة الشاشة

تمهيد للدراسات السينمائية

مترجم
٥٥٢

تأليف

جون ايزود

ترجمة

أحمد الحضري

المجلس الأعلى للثقافة

لجنة السينما

قراءة الشاشة

تمهيد للدراسات السينمائية

تأليف

جون ايزود

ترجمة

احمد الحضري

مطبوعات لجنة السينما
تصدر عن
المجلس الأعلى للثقافة
٩ شارع حسن صبرى الزمالك القاهرة
تليفون ٣٤٠٣٧٤٩ - ٣٤٠٣٩٤٢

السادة أعضاء لجنة السينما الذين قرروا ترجمة هذا الكتاب ونشره :

المقرر كمال الشيخ
الأعضاء (أبجدياً) أحمد الحضري
إيهاب الليثي
جمال أمين
حسين حلمي المهندس
صلاح أبو سيف
على طلعت جودة
محمد بسيوني
د / مصطفى محمد على
منيب شافعي

الطبعة الأولى

مارس ١٩٨٩.

محتويات الكتاب

صفحة

الجزء الأول : مقدمة ... ٥

نافذة على العالم ... ٦

التوسط ... ٨

عمل طاقم الفيلم ... ١٢

المتفرجون ... ١٨

الجزء الثاني الضوء واللون ... ٢١

رؤية الموضوع ... ٢١

الحركة ... ٤١

إضاءة المنظر ... ٤٢

المناظر الخارجية ... ٤٦

اللون ... ٥٢

اللون والمتعة ... ٥٤

إستخدام اللون ... ٥٥

رمزية اللون ... ٥٧

الجزء الثالث : آلة التصوير ... ٥٩

وضع آلة التصوير ... ٥٩

الزوايا العالية والمنخفضة ... ٦٧

وجهة النظر ... ٦٩

العدسات ... ٧٢

الحركة ... ٨٥

إستخدام التشوه ... ٩٢

التكوين داخل إطار الصورة ... ٩٥

٩٩	الجزء الرابع : الصوت
٩٩	الميكروفون والأذن
١٠١	معدات الصوت
١٠٣	الكلام والمؤثرات الصوتية والموسيقى
١١٥	الصوت وتكوين الفيلم
١٢٠	الجزء الخامس : التركيب
١٢١	وظائف التركيب
١٢٧	التابع
١٣٧	أساليب التركيب
١٤٨	سيطرة السرد القصصى

الجزء الأول

مقدمة

يبدو أننا أصبحنا نتمتع بخبرة مشاهدة الشاشة بطريقة طبيعية وبسهولة، بحيث أننا لانفكر فيها على أنها شيء يلزمنا أن نتعلمه بطريقة ما. فلا أحد من المتفرجين، قبل أن يشاهد فيلماً أو برنامجاً تليفزيونياً، يلزمه أن يمر بالخطوات الطويلة المرهقة التي عانينا منها عندما تعلمنا كيف نقرأ كتاباً. وعندما نجد، عند مرحلة معينة من تعودنا على الأشياء، أن قراءة كتاب لم تعد عملاً شاقاً، نجد أيضاً أن مشاهدة فيلم لا تسبب لنا إلا الإسترخاء والتسلية: ومادام الأمر كذلك، فما فائدة كتاب يدعو لأن يعلمنا شيئاً نعرفه من قبل، شيئاً نمارسه منذ طفولتنا؟ من يحتاج إلى مساعدة لكي يقرأ الشاشة؟

نبدأ بأن نذكر أن المهارات التي نستحضرها لكي نفهم الأفلام لم تنشأ معنا منذ ولادتنا. إن الطفل الموجود أمام جهاز التليفزيون قد تثير إهتمامه لفترة ما نماذج الأصوات التي تتلاعب أمامه على الشاشة أو الأصوات التي تصدر من مكبر الصوت، ولكنها لا تنقل إليه أى معنى محدد. وإذا كان عمره حوالى سنة واحدة فإنه يلتفت إلى الصور والأصوات المألوفة إليه، وإذا كان يعرف اسماً لكلب مثلاً، فإنه يطلق على جميع الحيوانات اسم «هاوواو». أما الطفل الأكبر قليلاً الذي يراقب شاشة التليفزيون فإنه يمضى أكثر وقته في سؤال والده عن معنى هذا أو ذاك، وعما يحدث الآن، وعما إذا كان هذا الرجل سوف يقتل الرجل الآخر، أو ما إلى ذلك. ولاكتفى الإجابات التي يحصل عليها بتغطية إستفساراته المباشرة، ولكنها تجعله يبحث بنفسه عن كيف يتكون المعنى داخل الفيلم. فإذا كنا لانتعلم بطريقة منهجية كيف نقرأ الصورة السينمائية، إلا أن هناك قدرأ كبيراً من التعليم غير المنهجي يدخل ضمن تطوير هذه المهارات. وعندما يصل الفرد إلى مرحلة المراهقة فإنه يكون قد تدرب كثيراً بحيث تبدو قراءة الشاشة أمراً «طبيعياً». في الواقع إنه أمر «طبيعي» فقط من حيث أن أى شيء نتدرب عليه كثيراً، ونجيده

ونتمتع به (مثل قيادة السيارة) ، يصبح طبيعياً . وبكلمات أخرى ، لقد أصبحت المهارة عادة مكتسبة .

وإذا تمكنت مقدمة لقراءة الشاشة من أن تبين لنا بعض الأشياء التي أصبحنا نفهمها عن الأفلام دون قصد منا ، فإزال الباب مفتوحاً أمام سؤال لماذا نهتم بأن نحيل هذه المهارة المعتادة إلى معرفة واعية . وإذا كان كل شخص يمكنه أن يقرأ الشاشة دون أن يدرك ذلك ، فلماذا نهتم بالأمر إلى ما هو أبعد من هذا ؟ لماذا لا نترك الأمر على ما هو عليه ؟ والإجابة الموجزة هي أن المعنى يتكون داخل الفيلم ، وبالتالي فيمكنه أن يتكون بعدة طرق مختلفة ، ويمكن لكل طريقة منها أي تغير من المعنى الذي تنقله . وإذا تعلمنا شيئاً عن الوسائل التي يتم بها تجميع الفيلم فإن هذا يعني أن نكتشف بعض الطرق التي يحاول بها صانعو الفيلم تشكيل فهم المتفرجين له . وأن نكتشف أن ردود أفعالنا لما يدور على الشاشة قد تم تنظيمها ، ليس فقط عن طريق الأحداث التي نراها ، ولكن تنظيمها قد تم أيضاً وإلى حد ما عن الطريق الذي يتم به تقديم هذه الأحداث على الشاشة . وبتعبير آخر نقول أننا نكتشف أن السينما ليست نافذة مفتوحة مباشرة على العالم .

● نافذة على العالم

لقد شب أكثرنا ولديه مفهوم شخصي بأن «آلة التصوير لا تكذب» . إننا نعرف بطبيعة الحال انه من الممكن أن تنفذ كل أنواع الخدع بواسطة آلة التصوير ، إلا أن هذه العبارة القديمة لا زالت تتردد على ألسنتنا ، لأنه مازال هناك إفتراض باق في أذهان كثير من الناس بأن ما تعرضه آلة التصوير هو ما يقدمه العالم لأعيننا في الظروف العادية .

وإذا أخذنا هذه الطريقة من التفكير عن السينما والتلفزيون لوجدنا أن خلاصتها المنطقية تؤدي إلى فكرة أن آلة التصوير تعرض علينا الأشياء كما هي . وكلمة «الأشياء» هنا لا تسري فقط على المناضد والمقاعد ومسحة الأرجل ، بل تسري أيضاً على التنظيم الإجتماعي والثقافي للعالم . وعلى هذا نجد أن فكرة أن آلة التصوير تقدم لنا نافذة على العالم قد تتسع دون أن ندرك إلى الحد الذي يجعل السينما والتلفزيون ، عندما تتناول العالم الذي يضم مجتمعاتنا ، تدعى أنها تقول الحق كل

الحق عن ذلك العالم . ولا يمكن أن يأخذ المتفرجون هذا الإدعاء على محمل الجد ، عندما يشاهدون فيلماً روائياً مؤلفاً ، مثل أفلام الرعب أو الخيال العلمي . أما عندما تتجه آلة التصوير إلى العالم الذي نعيش فيه ، في عمل تسجيلي تليفزيوني مثلاً ، فإن ذلك الإدعاء يصبح أمراً أكثر جدية .

وأول ما يجب أن نعرفه هنا أن أى فيلم لا يمكنه أن يقول كل الحق عن أى موضوع مهما كان محدوداً جداً . وإذا أخذنا أحد مظاهر هذه الحرفة فقط ، فإن طاقم تنفيذ الفيلم مهما بلغوا من الدقة والأمانة ، ليس أمامهم إلا أن يصيغوا إدراك المتفرج للموضوع بتفضيل إحدى وجهات النظر على سواها . وسوف نولى موضوع وجهة النظر حقه من الدراسة بالتفصيل في الجزء الثالث من هذا الكتاب . أما هنا فيكفى أن نذكر طريقتين يمكن أن يؤثر بهما لاختيار وجهة النظر فيما يتم عرضه . والطريقتان مرتبطتان ببعضهما عن قرب . الأولى هي تحديد مكان آلة التصوير للحصول على وجهة نظر موضوعية . والثانية هي اختيار موقف من الموضوع المعروض .

ونجد مثلاً درامياً لكيف يمكن أن يغير تحديد مكان آلة التصوير من وجهة نظر المتفرجين ، في حالة تغطية التليفزيون لمظاهرات تدور في الشارع . يمكن للقطات نفس المظاهرات أن تبدو مختلفة تماماً وبالتالي يمكن لوجهة نظر المتفرج للمشاركين في المظاهرات نفسها أن تتحول ، تبعاً لمكان آلة التصوير . فإذا تمكن طاقم التنفيذ من التواجد خلف صفوف رجال الشرطة ، فإن المشاركين في المظاهرات سيبدوون وكأنهم يلقون بالحجارة وقنابل البرول في وجهنا نحن وليس فقط في تجاه رجال الشرطة . وسيجعلهم هذا يبدوون لنا وكأنهم مزعجون خطرون . وبالعكس إذا تواجدت آلة التصوير خلف المشاركين في المظاهرات فإن رجال الشرطة سيبدوون كأنهم يهاجموننا نحن في نفس الوقت الذي يهاجمونهم فيه . ومن الواضح أنه من الصعب جداً في مثل هذه الظروف أن نحصل على وجهة نظر محايدة لآلة التصوير دون أن يتخذ طاقم التنفيذ مكانه بين صفوف القوتين المتشابكتين ، وهو مكان غير آمن إلى حد كبير .

لقد تدرب رجال الشرطة بالقدر الكافي على تغطية مظاهرات المدنيين ، كما يتوفر لديهم تخطيط منظم للإمداد بالمعلومات كما يجب أن يتلقاها الصحفيون من وجهة نظر الشرطة . ونجد من الناحية الأخرى ، أن المتظاهرين عبارة عن مجموعة من الناس تجمعوا سوياً في هذه المناسبة فقط ، لا يضمهم إلا مجرد تنظيم تلقائي حدث

في حينه . ومن الواضح أنه من الأسهل على الصحفيين أن يحصلوا على المعلومات من جانب الشرطة عنها من جانب أى مصدر مسئول بين المدنيين . وكثيراً ما ينعكس هذا الغنصر على الثقل النسبي لبيانات الشرطة حول مثل هذه الأحداث . وهكذا يكون لسهولة الحصول على المعلومات من جانب الشرطة أثره ووزنه دون أن تشعر في تكوين وجهة النظر، ويحدث هذا دون أن يكون للصحفيين أى رغبة في تغطية هذه الأحداث من وجهة نظر معينة . والنقطة التي تهتمنا هنا هي أن الشاشة لا يمكنها إلا أن تقدم وجهة نظر متحيزة ، وهي تفعل هذا لأنها لا بد أن تتخذ وجهة نظر في أغلب الأحوال . ومن النادر جداً ، وإن كان هذا ليس مستحيلاً ، أن تهتم الشاشة بوجهتي نظر تتعارضان إحداهما مع الأخرى .

وعلى هذا نجد أن المفهوم القديم بأن آلة التصوير تفتح نافذة على العالم ، ليس دقيقاً . ولكن ما الذي يمكن أن يحل محله ؟ إذا عكسنا ببساطة المعادلة القديمة وأبرزنا مفهوم أن «آلة التصوير تكذب دائماً» فليس هذا هو الحل ، لأنه سوف يذكرنا بأن آلة التصوير تقدم لنا دائماً ما ليس موجوداً هناك . وهذا أمر يستحق التأمل في حد ذاته . فما يظهر من الشاشة أمام العين ليس الشيء نفسه ، إنما هو صورة منه تشبه الواقع بشكل غريب ، تذكرنا بتظيره في العالم الحقيقي لأنها تشبهه ، وهي تختلف عنه في الوقت نفسه . هذه الصفة التي تجمع بين التشابه والاختلاف عن العالم الحقيقي في نفس الوقت تميز كلا من الصورة والصوت في الصورة السينمائية . وهكذا نجد أن أى مفهوم بسيط عن آلة التصوير أو الميكروفون ، بأنها معصومان من الخطأ في تقديمها للصدق أو أنها على العكس يكذبان دون توقف ، لا يصلح للاستعمال . يلزمنا إذاً أن نبحث عن تفسير دقيق لتأثير خطوات ضناخة الأفلام على العالم الذي تناوله .

● التوسط

يمكننا أن نجد مثل هذا التفسير عند فهمنا للخطوات التي يمر بها نقل المعلومات من المصدر إلى المتلقي : التوسط mediation ، أى الخطوات الوسيطة . والخطوات الوسيطة تعني مساحة لها أهميتها الهائلة عند دراسة السينما والتلفزيون ، إنها تتضمن عدداً من المفاهيم التي تركز حول فكرة أن آلة التصوير (والميكروفون) لا تكني

بأن تنقل إلى الجماهير العالم كما هو ، دون أى تغيير . نجد على العكس أن المعدات وعمل طاقم الفيلم وعددا من العوامل الهامة التى ستعرض لها فيما بعد ، تؤثر كلها في الطريقة التى يعرض بها أى فيلم العالم الذى يتناوله . لقد قام مارشال ماكلوهان ، الذى كان أول من له فضل أن يتعرف على أسلوب هذا التأثير ، بتلخيصها في شعاره الشهير « وسيلة التعبير هي الرسالة » . وتقوم فكرته على أن وسيلة التعبير تجسد الرسالة بطريقة تجعلها تختلف تماماً عن الطريقة التى تجسد بها أى وسيلة تعبير أخرى الرسالة نفسها . وبالرغم من أن هذا المفهوم له جاذبيته ، وهو مغلف بهذا الشعار القوي ، إلا أنه غير ملائم أيضا . لأننا لو طبقناه بقيمته كما تبدو على السطح ، لكان من المستحيل تماماً أن ننقل أى عمل من وسيلة للتعبير إلى وسيلة أخرى للتعبير ، كأن ننقل على سبيل المثال قصة روائية إلى شاشة السينما أو التلفزيون . ومع ذلك فإن فكرة ماكلوهان ، إذا ماجردناها من المبالغة المقصودة ، تخوى على بلورة سليمة من الصدق ، فكلنا نعرف ، عندما نشاهد قصة طويلة محبوبة معروضة على الشاشة ، أن النقل الدقيق والمباشر من القصة إلى الفيلم أمر غير ممكن . ويكفى أن ندرس مظهرين من مظاهر الاختلافات القائمة بين وسيلتي التعبير لكى يتضح لنا هذا الأمر .

وسيلة التعبير والرسالة : القصة الطويلة والفيلم

نجد في القصة الطويلة أن القارئ يتعرف على الشخصيات الرئيسية بعدة وسائل متنوعة . من بينها الأشياء التى يقولونها والتى يفعلونها ، والطريقة التى يصفها بهم الروائي عند ظهورهم . وفي السينما قد تقول نفس الشخصيات نفس الكلام وتفعل نفس الأشياء ، ولكن لافرصة هناك لأحد لكى يصف كيف يظهرون . نجد بدلا من ذلك أن الممثل ، أو الممثلة ، الذى يؤدي الدور يظهر أمام المتفرجين وعليه عن طريق مظهره وصوته أن يقطع مشواراً طويلاً لكى يحدد الشخصية في أذهان المتفرجين . ولهذا في حد ذاته تضمينات هائلة فيما يختص بالطريقة التى نرى بها شخصيات الشاشة . ويمكنك أن تتخيل فيلماً من أفلام رعاة البقر (نفس الفيلم وبنفس السيناريو بالضبط) عندما يقوم بدور البطولة أول مرة جارى كوبر ، ثم جون واين ، ثم كلينت ايستوود في المرة الأخيرة . وحتى وهم ينطقون نفس الكلمات ، فإن الشخصيات سوف تختلف . أما في حالة القصة الطويلة فإن مهمة

القارئ تختلف عن مهمة مشاهد الفيلم في التعرف على الشخصية ، لأن القارئ لا يجد أمامه تقديماً فوتوغرافياً للممثل . ومهما إنهمك المؤلف الروائي في وصف الشخصية بكل التفاصيل ، فإزال أمام القارئ حيز عليه أن يملؤه لنفسه . إن فكرتي عن الفتاة «تس» تختلف عن فكرتك عنها عندما قرأنا قصة الأديب توماس هاردي ، أما إذا شاهدنا الصياغة السينمائية للمخرج رومان بولانسكي (١٩٨١) لنفس الكتاب ، فإن كلينا يواجه المثلة ناتاسيا كينسكي بسماتها المميزة في دور تس ، وهي تقدم لنا كل ما نحتاجه لكي نكون فكرة عن تس كما تقدمها هذه الصياغة .

وإذا كان يبدو عند هذه النقطة أن السينما ميزة في تقديم الشخصيات ، فيجب أن نعرف أن هناك مظاهر أخرى للشخصيات يصعب على السينما أن تقدمها مثلاً تقدمها القصة الطويلة . إن المؤلف الروائي ، وهو يستخدم ما هو معروف باصطلاح الروائي كامل المعرفة ، لا يجد صعوبة في أن يكشف عما تفكر فيه الشخصية . إن هذا الإصطلاح معروف تماماً بحيث لا يحتاج المؤلف لكي يشرح لأحد كيف عرف ما يدور بذهن الشخصية . إنه يجبرك فقط بما يدور به . ونجد أن السينمائي ، على النقيض ، عندما يصل إلى الأفكار الخاصة بأحدى الشخصيات تواجهه بعض المشاكل الحقيقية . فإذا جعله ينطق بصوت عال معيراً عن أفكاره بدأ هذا تصرفاً مسرحياً إلى حد مفرط . وهناك بطبيعة الحال عدة طرق لحل هذه المشكلة ، ولكن جميعها محرجة . إن ما يمكن للقصة الطويلة أن تفعله في هذه الحالة بمنتهى اليسر ، يجد الفيلم مشقة في التحايل عليه .

وسيلة التعبير والرسالة : أخبار التلفزيون والاذاعة

إن كلا من هاتين الوسيلتين للتعبير تمارس ضغوطاً معينة على المادة التي تنقلها. والنقطة الواضحة للمقارنة هي تغطية الأخبار . من الواضح أن أخبار التلفزيون نظراً لأن وسيلة التعبير هنا مرئية ، تعطى الأولوية للتقارير الإخبارية التي تضم صوراً ، إذا ما تساوت كل الجوانب الأخرى . إن التقرير الذي يصاحبه فيلم يزداد جاذبية في نظر المحرر عن ذلك التقرير الذي يعتمد كلية على رأس المذيع وهو يتحدث جالساً إلى مكتب . إن الضغط من أجل الحصول على معلومات مرئية في أخبار التلفزيون ضغط كبير جداً ، لدرجة أن هناك أحداث لا أهمية لها يتم

تصويرها. يوماً لإرضاء هذه الحاجة عند التلفزيون . فمثلاً ، عندما يصل السياسيون إلى اجتماع ما فإنهم يجلسون لعدة لحظات لا يفعلون شيئاً خلالها مجرد أن تتمكن آلات تصوير التلفزيون من التقاط بعض اللقطات التي ستداع فيما بعد يعلوها صوت مذياع يسرد القرارات التي تم الوصول إليها في ذلك الاجتماع . ونجد على النقيض أن الإذاعة تعمل بمعدل أسرع من التلفزيون ، وبممكنها أن تلاحق الأحداث إلى أقرب دقيقة . كما تتمتع الإذاعة بحرية أن تمنح وقتاً أقل للأحداث نفسها ووقتاً أطول لتحليلها . إن متفرجى التلفزيون يتوقعون في حالة حدوث مظاهرات أن يشاهدوا فيلماً ممتداً أو تقارير بشرائط الفيديو للصدام الذي حدث في الشوارع . . أما الإذاعة فيمكنها أن تنتقل مباشرة من مجرد حصر مختصر لتلك الأحداث إلى تحليل مستفيض عن أسبابها ، على سبيل المثال .

التوسط هو الرسالة

بدلاً من أن نتقبل قول مارشال ماكلوهان المفرط في حماسه « وسيلة التعبير هي الرسالة » ، يبدو من الأفضل لنا أن نعدله لكي نأخذ في الاعتبار بعض أنواع تحويل التركيز التي وصفناها توأ . قد نقول أن وسيلة التعبير تتصرف في الرسالة (أى تثنيها أو تعيد تشكيلها بطريقة بارعة نسبياً) . إن هذا الكتاب يتعرض لبعض الطرق التي تتصرف بها السينما أو التلفزيون في الرسائل التي تتوسط في توصيلها . وهو يتعرض بصفة خاصة للطرق التي يستفيد بها السينائيون من الخصائص التقنية لوسيلة التعبير هذه لكي تؤثر على هذه الرسائل . إنه ليس كتاباً عملياً ، ولا هو دراسة تقنية للسينما . إنه لن يعلمك كيف تعد وضع آلة التصوير ، ولا كيف تتركب تسجيلاً صوتياً . إنه يركز على التأثيرات التي يمكن أن يحصل عليها السينائيون من خلال السيطرة التقنية على وسيلة التعبير هذه .

.. وفي ضوء ما سبق . أن ذكرناه يمكننا إلى نقول أن التوسط — وليس وسيلة التعبير — هو الرسالة . وإذا كان علينا أن نفحص مراحل ومكونات الخطوات الوسيطة كلها ، فإن العديد من مظاهر هذا الموضوع تحتاج إلى عناية تزيد عن ما يمكن لنطاق هذا الكتاب أن يوفره . إلا أنه من الواجب علينا أن نتعرف على بعض هذه المظاهر أثناء ذلك .

إن دور وسائل التعبير في المجتمع يكون جزءاً أساسياً في الدراسة الكاملة للخطوات

الوسيلة في توصيل الأفكار . كيف تؤثر وسائل التعبير في رد فعل المجتمع على المسائل التي تغطيها الأخبار والتعليقات على الأحداث الجارية ؟ كيف تنعكس وجهات نظر المجتمع على وسائل التعبير ؟ كيف تتكامل التسليّة الخفيفة مع قيم المجتمع وتتحد معها ؟ هذه الأسئلة وما أمثالها تستحق البحث . وعلى أي فحص كامل لمراحل خطوات التوصيل أن يراعى أيضاً إقتصاديات هذه الصناعة . ويجب أن نهتم عن قرب ، إذا ما أضفنا التلفزيون والإذاعة ، بسؤال ما إذا كان للملكية والتحكم في الفروع المختلفة لوسائل التعبير نتائجها المباشرة على البرامج التي تقدمها . وفي حالة السينما نجد أن ضغوط مؤسسات رعوس الأموال لا يمكن أن تتضح في أي مكان أكثر مما هي واضحة في أجهزة الإنتاج والتوزيع في صناعة السينما الأمريكية . ويلزم للدراسة السينما بأكملها أن تركز جزئياً على الطرق التي تؤثر بها قرارات المهنة ، والتي تتخذ كردود فعل للضغوط المالية فقط ، على الإنتاج السينمائي . ولنأخذ مثلاً بسيطاً ، إن نفوذ الاستديوهات واهتمامها باستعادة ما تستثمره في أي إنتاج تصل من القوة بحيث نجد من نوع الفيلم المزمع إنتاجه . ومن الأسر في هوليوود أن تجد تمويلاً لإنتاج فيلم يشبه إلى حد كبير أفلاماً أخرى حققت أخيراً أرباحاً طائلة ، عن أن تجد من يمول فيلماً فيه إبداع وابتكار . ولقد نشأ هذا الموقف لأن أقسام التسويق في الاستديوهات الكبيرة نجد أنه من الأسهل عليها أن تبيع للجمهور فيلماً يدور داخل إطار تقليدي عن أن تبيع له شيئاً قد يبدو غير مألوف . إن دراسة هذا الجانب من السينما يجب أن تبحث كيف أن صناعة السينما في عدد من الدول الأوربية قد تمكنت ، على النقيض من أمريكا ، من أن تنتج أفلاماً تتطلب طابع المغامرة نسبياً إبتداءً من أواخر الخمسينات وإلى الآن .

ولا يمكن لأي فحص كامل للخطوات الوسيطة أن يغفل أن يتعرض للطرق التي تنقل بها السينما والتلفزيون والإذاعة المعاني . إن الطريقة التي يمكن أن ينتقل بها الفكر عبر إحدى وسائل التعبير هذه إلى المشاهد أو المستمع هي موضوع ضخم في حد ذاته . إنه يؤدي بالطالب إلى مراعاة الآليات التي تتحقق عن طريقها الاتصالات ، من خلال شبكة متداخلة من المبادئ والقواعد ، والتي تعلم المشاهد أو المستمع أن يتعرف عليها .

● عمل طاقم الفيلم

يكتفي هذا الكتاب بأن يلمس مظاهر الخطوات الوسيطة التي سبق ذكرها ،

ولكن إهتمامه الرئيسى ينحصر فى مظهر آخر من التوسط . ولقد تم وصف هذا المظهر بأنه عمل بخرج الفيلم ، إلا أننا لو تحرينا مزيداً من الدقة فأننا سوف نفحص هنا عمل جميع طاقم الفيلم . فإذا كان المخرج هو الذى يتخذ أكثر (ولكن ليس كل) القرارات الخلاقية ، فإن طاقم الفيلم هم الذين يتحملون مسئولية تنفيذ هذه القرارات . وهم يفعلون هذا عن طريق تحكمهم فى المعدات الموضوعة تحت تصرفهم ، وعليه فقد يقرر المخرج أنه يريد أن يبدو المنظر بهيجاً ومتألقاً بالإضاءة ومحيط مدير التصوير علماً برغبته هذه . ويعتمد الأمر على البراعة الحرفية لهذا الرجل ، هو وطاقم الإضاءة الذى يعمل معه ، لكى يخلقوا المظهر المطلوب للفيلم ، والصورة التى تحقق التأثير الذى طلبه المخرج .

وليس من الصعب معرفة الأسباب التى تدعو لإعطاء الأولوية لفحص عمل طاقم الفيلم عند دراسة السينما والتلفزيون . إن عمل الطاقم يؤثر على كل صورة وكل صوت يصل إلى الجمهور ، ومع ذلك فغالبا ما لا يتعرف أحد على تأثير ما يقومون به من أعمال . إن أغلب رواد العرض السينمائى ينظرون إلى الممثلين على أنهم العنصر الوحيد الذى له أهمية فى السينما . وبينما نجد أن أكثر المتفرجين لا يعرفون شيئاً عن المهارات التى يستخدمها الممثلون لكى يقدموا لنا الأداء السينمائى ، إلا أن منهم من يعرف عن ثقة ما الذى يرمز إليه جون واين أو كولينت ايستوود وأرجين فوندا . ولكن عمل طاقم الفيلم ليس واضحاً بصفة عامة ولو لقلة من المتفرجين . وبالرغم من أن كل سنتيمتر من الفيلم يمر بين أيدي الطاقم ، وأن الفيلم فى صورته النهائية لا يبدو بهذا الشكل ولا يصدر عنه هذا الصوت إلا لأنهم فعلوا أشياء محددة له ، فإن عملهم هذا بحكم طبيعته وأهميته ما زال مجهولاً من الجميع ولا يدركه أغلب المتفرجين ، مع اختلاف الأسباب والنوايا . وميزة أن نتعلم تلوذ ما يسهم به طاقم الفيلم هى أن يصبح من الممكن لنا أن نبدأ فى فهم الطرق التى تؤثر بها خطوات صناعة الفيلم على العالم الموجود أمام العتبة .

ومادامت المعالجة السينمائية لأى موضوع تمر بعدة مراحل (الإضاءة والتصوير وتسجيل الصوت والتركيب وهكذا) ، ويمكن لكل مرحلة منها أن تغير مظهر وصوت النتيجة النهائية عند تجميعها معاً ، فهناك داع لكى نتابع هذه المراحل خطوة وراء أخرى . وإذا فعلنا هذا فسوف نحصل على فكرة ما عن الفرص التى يواجهها السينمائى ، إذ يصبح من الممكن بالنسبة لأى فيلم معين ألا نرى فقط الأساليب الفنية

التي طبقت في خدمته ، بل وأن نرى أيضاً الأساليب الفنية التي استبعد الفنيون تطبيقها •
ففي كل مرحلة من مراحل الإنتاج يواجه أفراد طاقم الفيلم مجموعة من الاختيارات ،
وإذا اختاروا بعض الأساليب الفنية المعينة لاستخدامها فإن ذلك يعني أن هناك أساليب
أخرى لا يمكن استخدامها في الوقت نفسه . فمن الواضح أنه إذا تم وضع آلة التصوير
لكي تلتقط لقطة عامة لأحد الممثلين فلا يمكنها في الوقت نفسه أن تلتقط في لقطة
قريبة . يمكن لآلة التصوير أن تقترب من الممثل أثناء استمرار اللقطة حتى تصويره
في لقطة قريبة ، كما يمكن أن تقطع اللقطة إلى لقطة قريبة تليها ، ولكن هناك في أي
لحظة معينة إختيار واحد يجب الآخر ، كما نجد وبنفس القدر من الوضوح ،
حقيقة أنه إذا تم تركيب مشهد من اللقطات معاً بإيقاع سريع ، فإن مركب الفيلم
(المونتير) يكون قد استبعد من إختياره تركيب المشهد بإيقاع بطيء . من الجدير
أن نذكر هنا هذه اللقطة البسيطة لأنها تدعم إصرارنا على أنه أثناء فحص
تفاصيل ما قلناه السينائي من عمل فناننا نكون أمام مجموعة من المتغيرات . وكما
يتضح من هذين المثالين فإن كلا من هذه العناصر المتغيرة في حد ذاته يمكن فهمه
بسهولة بمجرد تعمد البحث عنه والتعرف عليه في الفيلم . إن التعقيد المثير للسينما
ينبع من حقيقة أننا نجد عند أي لحظة معينة أن مجموعة كاملة من مثل هذه العناصر
المتغيرة تتجمع وتتحد معاً ، وليس فقط عنصر واحد أو عنصرين . إن هذا العدد من
الوسائل البديلة لتغطية أي مشهد هو الذي يوفر للسينائي هذه الفرصة — من خلال
ما يمارسه من تحكم — لكي يؤثر في الطريقة التي يبدو عليها الفيلم ، صورة وصوت .
وما دام هذا في إمكانه فلديه أيضاً القدرة على صياغة ردود فعل المخرجين إلى حد ما
على ما يشاهدونه أمامهم .

ولنأخذ مثالا يساعد على إثبات هذه النقطة ويوضح إلى أي مدى يؤثر تحكم
السينائي في الصياغة عند ما يستخدم الأساليب التقنية لحرفته . وسوف يساعدنا
هذا على تنمية إحساسنا بالطرق التي يمارس السينائي من خلالها حريته في تطبيق
ما يريد من تصرفات خاصة بالأسلوب ، وكم هي محدودة . لنفحص مشهداً بسيطاً :
طفل يسير ليلاً خلال ممرات طويلة في مبنى إداري خال . ولنفكر الآن في بعض
الطرق البديلة التي يمكن بها تصوير هذا المشهد ، ولنلاحظ أثناء عملنا كيف تغير
هذه الطرق من وقع المشهد . وفي كل حالة منها لا يتغير الطفل ولا المبنى ، وإن كانت
طرق تغطية المشهد ستؤدي إلى تغيرات واضحة في المظهر العام .

١ - أ - الممرات في إضاءة غامرة .

ب - الممرات مظلمة جدا ، ولكن دوائر صغيرة من الضوء تصل إلى الحوائط من مصابيح الشارع في الخارج .

وهناك بطبيعة الحال عدة طرق أخرى يمكن إضاءة هذا المشهد بها ، ولكن التأثير هنا يختلف بصورة قاطعة . نجد في المتغيرة الأولى ، أننا يمكننا أن نرى كل شيء بوضوح كامل . وتؤكد حقيقة أنه لا يوجد هناك ما ننظر إليه أكثر من مجرد الحوائط البيضاء الخشنة ، إحساسنا بمدى إنعزال الطفل وإحساسه بالوحدة . وفي الصيغة الثانية للمشهد نجد أن الظلال العميقة تحيى الطفل حتى يدخل في إحدى دوائر الضوء . وإذا كانت الظلال تحيى الطفل ، فهي قادرة أيضاً على إخفاء مخلوقات أخرى ، ولا مصادفة هناك . . إن هذا الأسلوب في الإضاءة مناسب تماماً إذا أراد طاقم الفيلم أن يوفر في الإحساس بالخوف من المجهول أو من أى مهاجم .

٢ - أ - تظل آلة التصوير بلا حركة في نهاية أحد الممرات ، ويسير الطفل تجاهها .

ب - آلة التصوير في نفس الوضع والطفل يسير مبتعداً عنها .

ج - تتحرك آلة التصوير بجوار الطفل وبحيث تكون قريبة منه .

مرة أخرى نجد أنه يمكن تغطية هذا المشهد بعدة طرق أخرى ، وسوف نفحص عدداً منها في الجزء الثالث من هذا الكتاب ، ونجد من بين البدائل المقترحة هنا أن الأول منها يعطى وجهة نظر موضوعية . فهنا تقف آلة التصوير وتنظر إلى ما يدور وكأنها أى متفرج مار بالصدفة . إن آلة التصوير لا تتدخل في الحدث بأي طريقة في هذا الحل المقترح ولا في البديل الثاني . إنها تراقب ما يدور فقط . إن اقتراب الطفل منها في الصيغة الأولى يتسبب في أن يشغل جسمه مساحة كبيرة من الشاشة تزايد تدريجياً . وهذا العنصر بدوره يجعلنا نركز اهتمامنا على الطفل . ويمكن للسينمائي أن يستغل هذا التركيز على الطفل كفرصة لكي يكشف لنا عن شيء ما عنه . . كأن تبدو على وجهه عندما يصبح واضح التفاصيل ملامح عاطفة ما . أما في المعالجة الثانية للمشهد ، عندما يسير الطفل مبتعداً عن آلة التصوير ، فإن شكله داخل إطار الصورة يزداد صغراً ويتركنا لننظر مرة أخرى إلى حوائط الممر الطويل . مثل هذه اللقطة تركز على مدى انعزال الطفل وإحساسه بالوحدة .

أما في الحالة الثالثة ، حيث تتحرك آلة التصوير مع الطفل ، فسيبدو المتفرج وكأنه يتحرك مع الطفل ، مما يخلق بدوره إحساساً بمشاركة الممثل في تجربته . وتسمى

اللقطات التي لها مثل هذا التأثير لقطات ذاتية . فالمتفرج هنا بعيد عن أن يكون مجرد مراقب منفصل ، بل هو في وضع يتمتع فيه بالإيجاء السار بأن كل ما يحدث للممثل يحدث له أيضاً . إنه وهم ممنوع لأن المتفرج يدرك تماماً طوال الوقت إنه يجلس في أمان كامل في مقعده .

وبنفس هذا الوضوح نجد أن التغيرات في تقديم الصوت تغير أيضاً من وقع المشهد . فهناك العديد من طرق تسجيل الأصوات وإعادة تسجيلها ومزجها التي تضع نفسها في خدمة السينمائي . وفيما يلي ثلاثة طرق محتملة لإضافة الصوت إلى مشهدها ، لا تفعل أكثر من مجرد الإشارة إلى هذه الاحتمالات .

٣- أ- يسير الطفل دون أن يحدث أى صوت . ومن وراء حوائط المبنى يصلنا صوت حركة المرور في مرحلته الأخيرة من الليل .

ب- صوت وقع خطوات الطفل مرتفع ، ويحدث صدى خفيفاً أثناء سيره في الممرات . وتتسرب من آن لآخر بعض الأصوات غير المتوقعة من المكاتب التي لا نراها لتقطع السكون التام - صوت مروحة تدور في حجرة ما ، ويتسبب تيار من الهواء في أن يصدر عن أحد الأبواب صوت ضريير ، ونسمع من وراء باب آخر صوت كرة من المطاط وهي تقفز .

ج- بينما يتجول الطفل يعلو صوت الموسيقى تدريجياً ، ومن ارتباط هذه الموسيقى بمشهد سابق ، نذكر مرحلة أكثر سعادة في حياة هذا الطفل .

إننا لم نعرض بعد لأحد المراحل البنائية الهامة من بين مراحل صناعة أى فيلم ، ألا وهي التركيب (المونتاج) . وحتى من هذا الإثبات المحدود الذي قدمناه هنا ، يمكننا أن نرى أن هناك مجالا واسعا من الاختيارات المتميزة الأسلوب المتوفرة أمام السينمائي ، ونجد ، من الناحية العملية ، أن هناك عددا من القيود التي تفرض نفسها على كل فيلم . وبعض هذه القيود واضح ، وبعضها أقل وضوحاً ، ولكن هذا يعني أن المجموعة الكاملة من المتغيرات المتوفرة أمام السينمائي ليست متاحة في حالة كل فيلم . ولعل أشد القيود وضوحاً يمكن أن يسببه نقص المعدات ، فبدون المعدات المطلوبة لأداء مهمة معينة ، يصبح على طاقم الفيلم أن يفكروا في طريقة بديلة لتنفيذ ما يدور في ذهنهم . ولنفترض في حالة مشهد الطفل في الممرات الطويلة ، أن المخرج أراد أن يستخدم مبنى موجودا فعلا ليصور الصيغة المظلمة للمشهد والمذكورة في أ- ب ،

المضادة بما يصل من نور مصابيح الشارع . ولا يمكنه أن يحجب على هذه اللقطة إلا إذا توفر له نوع من الفيلم الخام على الحساسية بحيث يمكنه أن يسجل صورة واضحة في ظروف إضاءة منخفضة جداً . فإذا لم يتمكن . المخرج من الحصول على مثل هذا النوع من الفيلم الخام ، عليه أن يقوم بـ « خدعة » أن يخلق التأثير الذي يريده بإضاءة سينمائية قوية ، بحيث يتمكن نوع الفيلم الخام الذي يمكنه الحصول عليه أن يسجل الصورة التي يبدو فيها المشهد كما تصوره مقلداً .

إن المعدات الفنية المحتملة استخدامها الآن في الإنتاج السينمائي والتلفزيوني أصبحت معقدة وباهظة التكاليف إلى أقصى حد . وما زال من الممكن ، بطبيعة الحال ، أن نجد طاقم الفيلم نفسه في مواجهة مهمة لا تتوفر لديه المعدات الضرورية لتنفيذها . وهناك مشكلة أخرى أكثر حدوثاً ، وهي ألا تتوفر الإمكانيات المادية التي تكفي لتغطية قيمة إيجار المعدات النموذجية . هناك العديد من الحالات التي لا تسمح فيها تكاليف الإنتاج لتوفير الحرية للمخرج لكي يعمل بالطريقة التي يختارها .

ولعل أكثر الإقترحات تكلفة لتصوير الطفل في المر . من حيث المعدات ، هو اقترح ٢ - ج ، الذي يتطلب التصوير من آلة تصوير تتحرك . لتنفيذ هذا سيطلب طاقم الفيلم أن يضعوا آلة التصوير على عربة (دوللي) ، أي عربة صغيرة ذات عجل يمكن دفعها بالأيدي ، لكي يحصلوا على حركة ناعمة أثناء التصوير . وإذا كانت شركة الإنتاج لا تمتلك مثل هذه العربة ، ولا يمكنها أن توجرها ، فليس أمامها إلا أن تنفذ هذا المشهد بطريقة أخرى . إلا أن هذا يعني تغييراً جذرياً في وقع الصورة على الشاشة . إما أن اللقطة سيتم تصويرها بآلة تصوير محمولة على اليد ، وسوف تهتز الصورة تبعاً لحركات جسم المصور مما سيقدم للمتفرج تجربة مختلفة تماماً عن نتيجة لقطة المتابعة . وإما أن يصور الطاقم اللقطة من وضع ثابت لآلة التصوير ، مما يجعل من الصعب جداً الحصول على صفة « اللدانية » المطلوبة ، والتي كانت كل الهدف من وراء تصوير المشهد بهذه الطريقة .

وللقبوض المالية أثر قوي مماثل على التعقيدات الفنية لكل فيلم ، إذ ليس على شركة الإنتاج أن تشتري الفيلم الخام وأن توجر المعدات فقط ، بل عليها أيضاً أن تدفع أجور العاملين في الفيلم . ونجد في الواقع أن المرتبات والأجور تشكل أكبر بند في ميزانية أي إنتاج سينمائي أو تلفزيوني . وكلما زادت مدة عمل الفنيين أو كلما طال الوقت الذي تستغرقه أي مهمة ، كلما زادت التكاليف . وعلى هذا فليس في

الإمكان السماح للمخرج باستخدام بعض طرق التنفيذ لأنها تكلف كثيراً من حيث ساعات العمل . ونجد من بين طرق تنفيذ مشهد الطفل والمرء ، أن الطريقة ٢ - جالتي . تتحرك فيها آلة التصوير هي أكثرها تكلفة على هذا الأساس . إن تعقيد اللقطة بهذه الطريقة يجعلها تستلزم تدريبات (بروقات) بعناية وتخطيط مسبق بحيث يتحرك الفنيون والطفل معاً ، مع دفع آلة التصوير ومعدات الإضاءة وأجهزة تسجيل الصوت معهم أثناء تنفيذ اللقطة . ويمكن للقطعة واحدة من هذا النوع أن تستغرق ساعات طويلة في تحضيرها .

● المتفرجون

هناك عنصر هام بالإضافة إلى ما سبق ، يجب علينا أن نذكره قبل أن نبدأ أي فحص تفصيلي للقدرات المهنية لصانع الفيلم ، ألا وهو المتفرجون أنفسهم . ففي مجتمع يدور حول إقتصاد رأسمالي ، لا يمكن لأي شركة إنتاج أن تستمر في العمل بلا حدود إذا كانت أفلامها تخسر نقوداً . وكما سبق أن ذكرنا ، هناك أجزاء هامة من صناعتي السينما والتلفزيون (بل وجميع الأجزاء في حالة أمريكا) تدار على أساس الأعمال التجارية أولاً وقبل أي اعتبار . إن الرغبة في نقل الأفكار أو الدراما دون أن يكون القصد هو أقصى مكسب تجاري ، لا يبعد تماماً عن الأهداف الأساسية . مثل هذه الشركات . إن السينائيين الذين يعملون داخل النظام التجاري يريدون أن تكون أفلامهم مسلية ومثيرة وممتعة ، بشرط أن تجذب عدداً كبيراً من المتفرجين قبل أي اعتبار . ولتحقيق هذا الهدف فهم يفضلون أن يصنعوا أفلامهم بحيث تكون سهلة الفهم . وأحد الأساليب الرئيسية لتنفيذ هذا هو أن تجعل الأفلام سهلة الإدراك والتقدير بأن تبنيها حول عناصر مألوقة لرواد السينما من كثرة استخدامها في الأفلام الأخرى . أي تعتمد على تقاليد وعادات صناعة الأفلام . ويعني هذا من الناحية العملية أن الأفلام التجارية غالباً ما تنقسم إلى أقسام أو نوعيات رئيسية . أفلام رعاة البقر وأفلام رجال العصابات والأفلام الإستعراضية . . . هذه أمثلة من النوعيات التي يتشابه فيها أي فيلم مع باقي زملائه داخل نفس النوعية ، وإن كان كل منها يحاول في الوقت نفسه أن يقدم عناصر جديدة ومتميزة (مثل قصة مختلفة قليلاً أو ممثلين غير مألوفين أو نماذج مختلفة من الشخصيات) .

وسواء كان للفيلم يسير في تيار السينما التجارية أو يحاول أن يكون مبتكراً وجديلاً ، فإنه يعتمد على التقاليد السينمائية لكي يكون مفهوماً . إن السينمائيين ينظمون أسلوبهم السينمائي وفق هذه التقاليد ، وكما في حالة النوعيات المختلفة يمكن للسينمائيين أن يرقبوا قصصهم بحيث تتفق مع مفاهيم راسخة من قبل . ويمكن أن تقول بكلمات أخرى أنهم قد يضعون بحريتهم في أن يكسوا أفلامهم بالمظهر الذي يروقهم من أجل أن يجعلوها تبدو مثل الأفلام الأخرى التي تشترك معهم في نفس الصفات المميزة . ويمكن توضيح هذا بسهولة من مثال مشهد الطفل وممرات المبنى الإداري . فبالرغم من أن مخرج هذا المشهد قد ينقله بعدة طرق مختلفة مستخدماً البدائل المحدودة التي وصفناها ، فإنه يمكنه إذا أراد أن يخلق جواً من الإحساس بالخطر والتهديد حول الطفل ، أن يستخدم تقليداً معروفاً قوياً للتأثير بالجمع بين عدد من هذه البدائل . يمكنه أن ينظم إضاءته ليخلق صورة من ممر مظلم تصل إلى حوائطه دوائر صغيرة متناثرة من الضوء (١ - ب) ، وأن يسجل أصواتاً عالية لوقع أقدام الطفل وأصواتاً مقلقة تصدر من أبواب المكاتب (٣ - ب) ، وأن يجمع هذه العناصر بأحد وضعي آلة التصوير بحيث يجعل المتفرجين في موقف تقليدي من التشويق والتوتر يمهّد لأن شيئاً مروّعاً سوف يحدث . أما كيف سيكون وقع هذا الحدث المرعب على المتفرجين ، فالأمر يتوقف على طريقة استخدام آلة التصوير . فإذا اختار المخرج الوضع الذي تبقى فيه آلة التصوير في نهاية الممر دون أن تتحرك بحيث يسير الطفل تجاهها (٢ - أ) فإن المتفرجين سوف يتوقعون أن شيئاً سيئاً سوف يحدث ، ربما عندما يزداد اقتراب الطفل بحيث نرى رد الفعل على وجهه بكل وضوح . وبطبيعة الحال إذا كان المتفرجون يعرفون مقدماً أين يختبئ المهاجم الذي سيتقض على الطفل فستضعهم هذه اللقطة في موقف بغض وهم يتابعون الطفل وهو يقترب من خطر معين . وإذا اختار المخرج أن يغطي المشهد بتحريك آلة التصوير بالطريقة التي وصفناها في (٢ - ب) ، فلا يكتفي الأمر بأن تتوفر للمتفرجين فرصة أن يدخلوا في علاقة ذاتية مع الطفل ، أي أن يتعاطفوا مع الطفل عن قرب ، بل لا يمكنهم أيضاً أن يشاهدوا أي شيء أكثر مما يراه الطفل . وهكذا سيعاني الجمهور من لحظة الصدمة مثل الطفل تماماً ، وليس لديهم أي فكرة عن متى تفاجئهم هذه الصدمة أكثر من الطفل نفسه . والنقطة من وراء هاتين الطريقتين في معالجة هذا المشهد هي أنهما تقعان تماماً داخل نماذج متبعة منذ زمن طويل في أفلام التشويق والرعب . وبالرغم من أن المخرج قد تنازل عن بعض

حرية في الابتكار بأن استخدم هذه التقاليد المعبرة ، إلا أنه قد وضع فيلمه في سياق لا يمكن أن يخطئ في فهم نواياه أى متفرج له خبرة في مشاهدة أفلام السينما . هنا أيضاً يوجد اختيار بين التجديد والتقاليد الراجعة .

وقد يحتاج الفيلم الروائي ، لكي يخلق الرواية بأسلوبها المعين ، لاستخدام نماذج جديدة من التعبير تستلزم من الجمهور أن يناضل لكي يكتسب فهماً للطريقة التي تقدم بها الأشياء ، حتى يمكنه أن يبدأ في إدراك ما هو منقول إليه . وقد يختار السينائي ، كوضع بديل ، أن يعمل كأقرب ما يمكن وفق تقاليد التعبير التي ألفها الجمهور منذ زمن طويل خلال أفلام لا حصر لها . ونجد في كلا الحالتين أن ما يتطلبه الأسلوب يتوقف على الاختيارات المتاحة لطاغم الفيلم .

ونعود الآن لكي نفحص بالتفصيل مدى الاختيارات المتاحة للسينائي لكي يعد أسلوبه . وسوف نفعل هذا في أغلب الوقت وكأن القيود التي وصفناها - والتي تسببها مقتضيات التمويل واجتذاب الجماهير والتقاليد - لا وجود لها . أي أننا باختصار سوف نركز على كل ما هو ملائم فنياً .

الجزء الثانى

الضوء واللون

فى البداية (فى السينما) كان هناك الضوء. وكلمة « فيلم » فى الواقع تشير إلى مستحلب من الكيماويات الحساسة للضوء بحيث يمكن التحكم فى استجابته للضوء بطريقة يمكن التنبؤ بها بكل دقة. ويمكن تنشيطه داخل آلة التصوير بتعريضه إلى كثافات مختلفة من الضوء محسوبة بعناية ، عندما تمر التركيبات الكيماوية بتغيرات معينة. وبعد تجميع الفيلم الخام الذى تعرض للضوء ، تبرز الصورة الكامنة التى طبعها الضوء داخل المستحلب. وفيما عدا حالة بعض المؤثرات الخاصة ، يمكننا أن نقول أنه لا يمكن أن تظهر أى صورة على الفيلم بدون تعريضه للضوء .

إنها مهمة الكتاب التقنى ، أكثر منها مهمة كتاب تحليلي مثل هذا الكتاب ، لكى يصف كيف يحدد المصور القياس الصحيح للضوء الذى يجب تعريض كل فيلم خام معين فيه وسوف نشير فيما بعد إلى بعض الخصائص الرئيسية للفيلم الخام كوسيلة لتوضيح كيف يمكن التحكم فى الصورة باختيار نوع الفيلم الخام . ويمكن لأغراضنا الحالية أن نبدأ بحصر طرق تحليل انتشار مصادر الضوء، الذى ينعكس من الأشياء والممثلين، ليدخل من عدسة آلة التصوير .

● رؤية الموضوع

نظراً لأن مناطق الصورة التى يصلها الضوء هى التى يمكن فحصها والتدقيق فيها ، فإن العين تميل لأن تنظر أولاً إلى الأجزاء الساطعة من الصورة، ثم إلى باقى أجزائها . وهذه الحقيقة هى التى تساعد طاقم الإضاءة على تقرير كيف يعدون إضاءاتهم ، وغنى عن القول أن مهمتهم تزيد عن مجرد تمكين المتفرج من رؤية ما ينظر إليه على الشاشة . وهناك أربعة عوامل تلزم مراعاتها :

١- تألق الإضاءة أو طبقة الضوء .

٢- شدة أو كثافة شعاع الضوء .

٣- التباين أو مدى الدرجات من أظلمها إلى أنصبها .

٤- الوضع وزاوية الأضواء بالنسبة إلى كل من الأشياء التي تنيرها وآلة التصوير .
هذه المتغيرات الأربع هي سبب الاختلافات الرئيسية التي يمكن تحقيقها عن طريق التحكم في الإضاءة ونوع الفيلم الخام . وسوف نفحص كيف يمكن عن طريقها أن نغير مظهر الصورة .

١ - طبقة الإضاءة

« طبقة الإضاءة » key هي إصطلاح يشير إلى تألق الإضاءة بصفة عامة داخل الصورة. ويمكن أن تكون الصورة إما ساطعة أو مظلمة. وتعتبر إضاءة ذات « طبقة عالية » يصف إضاءة ساطعة ، بينما تعتبر « طبقة منخفضة » يشير إلى صورة تعتبر مظلمة نسبياً . ومن الممكن الإشارة إلى مناطق من الإضاءة ذات « طبقة عالية » وأخرى ذات « طبقة منخفضة » داخل الصورة نفسها. إلا أن مفهوم طبقة الإضاءة يمتد إلى ما هو أبعد من مجرد الصورة الواحدة ، وأبعد من الصورة المنفصلة. ومادامت اللقطة تكون جزءاً من المشهد - وغالباً ما يجب المحافظة على مستوى الإضاءة خلال المشهد كله - فيمكن الإشارة إلى طبقة إضاءة المشهد. ويمكن في الواقع أن نصف الفيلم جميعه بأنه ذو « طبقة عالية » أو « طبقة منخفضة » إذا توفر فيه تألق إضاءة موحد. والأفلام التي أخرجها مايكلا نيجلو أنتونيوني ، أو الأفلام الشهيرة الساحرة التي قدمتها شركة مترو جولدوين ماير في الثلاثينات ، والتي تم الإنفاق على مناظرها وملابسها ببذخ بحيث لزم أن تضاء بقوة حتى يتم التمتع بما فيها من سخاء وإسراف ، تقدم لنا أمثلة جيدة لأفلام « الطبقة العالية » من الإضاءة ، حيث تسطع الإضاءة خلال كل صورها .

وهكذا نرى أن فكرة طبقة الإضاءة لها إمتداد آخر ، حيث توضح أن الطريقة التي يظهر بها الفيلم ترتبط بالطريقة التي تتجاوب بها جماهير المتفرجين. إن طبقة إضاءة أى فيلم يمكن أيضاً أن نمهد لحالة الفيلم وصيغته وجوه. والمثال التقليدي للصيغة التي تحددها طبقة الإضاءة المنخفضة تقدمه الأفلام الأمريكية في الأربعينات لرجال العصابات ، المعروفة باسم « الأفلام السوداء » (وهي بالمعنى الحرفي الدقيق « أفلام سوداء ») ومفهوم السواد هنا يشير إلى إظلام الفيلم وإلى التشاؤم الكئيب الذي يصوره (هذه النوعية من الأفلام تعرض شخصيات تحيا حياة مضطربة مريضة في أحياء مقبضة من المدينة) .



الصورة ١ - اضاءة ذات طبقة عالية .



الصورة ٢ - اضاءة ذات طبقة منخفضة ، مع تباين شديد .

وهكذا نجد أن الفيلم ذا الطبقة المنخفضة من الإضاءة قد يتعرض لموضوع متشائم حزين كئيب. ونجد على العكس أن الفيلم ذا الطبقة العالية قد يتعرض لموضوع أكثر سعادة، وله في مجموعه جو مرح. ويصبح من الصعب مثلاً أن نفكر في فيلم مضحك يتم تنفيذه إلا بطبقة عالية من الإضاءة (إلا لو كان الفيلم له طابع التهكم والسخرية ومن نوع إضاءة الطبقة المنخفضة) .

ويجب أن نتذكر عند هذه النقطة أننا لا نشرح قواعد وأحكام. وإنما نحن نكتشف تقاليد ، أو أنظمة لصناعة الأفلام ، ثم استغلناها بكثرة حتى أصبحت مألوقة. قد تكون هذه الأنظمة قد ظهرت إعتباطاً ، أو أن تكون قد ظهرت خلال تجربة قام بها سينمائي واحد ثم تبعه عدد من المقلدين المعجبين . وقد توجد أنظمة أخرى نتجت عن أفكار ومواقف لها جذورها في ثقافة أحد السينمائيين وجمهوره. إن الربط بين الظلام والإحساس بالكآبة واليأس أمر مألوف لدى أى شخص يعيش وينمو داخل ثقافة غربية ، بحيث لا يجد السينمائي أى داعٍ لتفسير ذلك. ونجد بالمثل أن هناك روابط قوية بين الضوء والبهجة في أوروبا - قديماً هذا إلى امتنان أهل الشمال لمشاهدة الشمس عندما تظهر من بين السحب . ولكن مهما كانت هذه الروابط قوية ، فإنها لا تجبر السينمائي على أن يقرأها ويستخدمها. فيمكن تحطيم التقاليد أو إهمالها ، وإبراز نماذج تقليدية جديدة لا إرتباط بينها وبين التقاليد القديمة .

وتساعد أفلام أنتونيوني ، التي ذكرناها من قبل كنماذج للعمل ذي الطبقة العالية من الإضاءة ، على توضيح هذه النقطة. إن أفلامه لا يمكن أن يفكر فيها أحد على أنها تقدم وجهة نظر متفائلة للعالم ، ومع ذلك فالصورة فيها سواء كانت بالأبيض والأسود أو بالألوان ، تغمرها الإضاءة الساطعة. ومن الطبيعي أننا عندما نتجاوب مع روح الفيلم وجوه فأننا نتفاعل مع ما هو أكثر من مجرد طبقة الإضاءة. إن أفلام أنتونيوني (إذا تركنا جانباً أفكارها الكثيرة) تجمع بين الطبقة العالية من الإضاءة والإضاءة المسطحة القاسية. إن شخصياته المنعزلة داخل الإضاءة الساطعة الحالية من التجسيم هي شخصيات حبيسة في عالم بارد متوحش .

وهناك نقطة أخرى يلزم تأكيدها : إن الصورة لا تتعرض بالضرورة لطبقة واحدة من الإضاءة طوال الوقت. قد يكون جزء منها مضاء بشدة ، مثل لقطة قريبة لرأس ممثل ، بينما نجد أن باقى الصورة ، وهو الحجرة التي يقف فيها ، في إظلام شديد . ومن المعقول بالنسبة للإصطلاحات العامة ، أنه إذا كان المشهد جميعه يدور في حجرة

مظلمة فلنصفه بأنه مشهد طبقة منخفضة . كما يمكن أن نراعى مزيداً من الدقة بالنسبة لهذه الصورة . يمكننا أن نشير إلى المناطق المحددة ذات الطبقة العالية أو المنخفضة ، وأن نتحدث عن التباين بينها ، وأن نقرر ما هي الطبقة الغالبة في الصورة . وفي المثال الذي أمامنا ، لدينا صورة تغلب فيها الطبقة المنخفضة جداً من الإضاءة ، ولكن هناك أيضاً تبايناً كبيراً بين مناطق الطبقة المنخفضة والطبقة العالية .

٢ - كثافة أو شدة الضوء hardness

أبسط طريقة لمعرفة ما إذا كان الضوء يلقي شعاعاً قاسياً أو ناعماً هي فحص الظلال إن حزمة الأشعة الضيقة المكثفة هي التي تنتقل فيها الأشعة موازية لبعضها لتقدم ضوءاً قاسياً . والأشياء التي تواجه مثل هذه الإضاءة تأخذ مظهراً ساطعاً نظيفاً حاد الأطراف ، وتلقى ظلاً حاد الأطراف أيضاً . ونجد على النقيض ، أن حزمة الأشعة العريضة المنتشرة التي يسقط ضوءها على الأشياء بدون أطراف حادة ، تنتج ضوءاً ناعماً . مثل هذا الضوء يجعل الحدود الخارجية للأشياء تبدو ناعمة ويخلق ظلالاً ليست عميقة ولا واضحة الأطراف . وكلما كان الضوء شديداً قاسياً كلما كانت نسبة التباين عالية . وبالعكس ، يميل الضوء الناعم لأن يقلل من التباين .

ويمكن تعديل شدة الضوء بسهولة . إن أغلب لمبات الإضاءة في السينما لها وسائل لتركيز الضوء . وإذا تم التركيز تصدر اللبة ضوءاً قاسياً ، وإذا استبعد التركيز تصدر اللبة ضوءاً ناعماً عريضاً . ويحمل أفراد طاقم الإضاءة مشتتات للضوء ، وهي ألواح من ألياف الزجاج أو من أي مادة أخرى نصف شفافة ، إذا ما وضعت في طريق الضوء أصبحت الإضاءة ناعمة .

وكما يمكن لطبقة إضاءة الصورة أن تعبر كجواز مرئي عما يهدف إليه المخرج ، كذلك يمكن نفس الشيء للدرجة شدة الإضاءة . ونحن نتعرض هنا للتقاليد الفنية والطرق العملية لتنفيذ الأشياء ، أكثر مما نتعرض للقواعد والأحكام . ومع ذلك غالباً ما نجد إضاءة ناعمة في أفلام عاطفية الموضوع ، سواء كان الموضوع مرحاً أو حزيناً ، حيث يلزم أن نخلق جوّاً ناعماً . وبالرغم من أن الإضاءة الحادة القاسية تستخدم في عديد من الأحوال ، إلا أنه من النادر أن تجد فيلماً من أفلام المطاردات أو رعاة البقر يتم بطريقة أخرى من الإضاءة . إن إبراز رجولة وخشونة الأبطال والأشرار على السواء في أفلام رعاة البقر يضيع إذا ما غمرتها إضاءة مشتتة .

٣ - نسبة التباين

نسبة التباين contrast في أى صورة تشير إلى مدى الدرجات المتوفرة فيها بين أكثر مساحاتها إظلاماً وأكثرها نصوعاً. ونجد في الصورة ذات التباين الشديد أن المساحات السوداء منها تظهر حالكة السواد ، وأن المساحات الناصعة تبدو شديدة النصوع. وإذا قارنا هذا بصورة ذات تباين ضعيف تقدم لنا مدى أقل من الدرجات ، نجد أن الأمر يقتصر فيها على الرمادي الغامق والرمادي الفاتح في أقصى طرفي التباين .

تصوير التباين الشديد

تقدم لنا الصورة ذات التباين الشديد خبرة مرئية ممتعة ولا يقتصر الأمر على أن الفيلم يضم مدى واسعاً من الدرجات ، ولكنه يقدم لنا هذا بتفاصيل دقيقة أيضاً. وفي أفلام الأبيض والأسود يقدم لنا التباين العالي مجموعة رقيقة من درجات الرمادي بمنتهى الدقة ، إلى جانب تسجيل أقصى حالات الأبيض والأسود. وفي حالة الألوان ، فإن أفلام التباين الشديد توفر للمصور مجموعة هائلة من الألوان ، على مدى واسع يتدرج من اللون المظلم إلى اللون المضيء ، وتمنحه فرصة تسجيل الألوان المشبعة والواضحة . وكانت الصورة ذات التباين الشديد ، التي تعتبر نموذجية للتصوير الذي لا غموض فيه ولا إلتباس وينفذه المصور عن ثقة ، ترتبط بانتاج هوليوود لمدة طويلة. وهناك سبب تاريخي واضح لهذا الارتباط ، وهو أنه يجعل المتفرج يعتقد أن الصورة ذات التباين الشديد هي الأكثر تكلفة والأشد جاذبية ، ويؤكد استمرار استخدامها في كل الأفلام من هذا النوع. وكانت الإستوديوهات في البداية تريد أن تستخدم التصوير ذا التباين الشديد لأنه يوفر للصورة تفاصيل أوضح وملمساً أكثر ثراء. واتضح أن هذا الطموح صعب التنفيذ وتكاليفه زائدة. لقد ذكرنا من قبل أن أشعة الضوء الأقوى والأشد كثافة تميل لأن تزيد من التباين. إنها تفعل هذا لأن الضوء يقع بكثافة شديدة على أسطح مضيئة ، بينما نجد أن ما يقع في مناطق الظلال ما زال حاد الأطراف. ونجد من ناحية أخرى أن أشعة الضوء الأكثر نعومة تسمح للضوء بأن يصل إلى مناطق الظلال إلى حد ما ، وأن يقع بكثافة أقل على المناطق المضيئة. وتوفير الضوء الشديد القاسي يتطلب تركيز الأشعة ، وكان هذا التطوير - عن طريق عدسة بسيطة - هو أرخص عنصر في إستكمال التصوير السينمائي ذي التباين الشديد . وكان من اللازم توفير مستويات أعلى من كمية الإضاءة في حالة التصوير ذي التباين الشديد. عنها في حالة التصوير ذي التباين الضعيف .



الصورتان ٤ ، ٣ - تباين شديد وتباين ضعيف لظهار نفس الوجه • لقد ظهر التغيير
في التباين نتيجة لتغيير في الضوء الساقط على الوجه •



ولم يتطلب هذا إضاءة أكثر وقوة أشد فقط ، بل تطلب أيضا عدداً أكبر من طاقم الإضاءة يمضون ساعات أطول لإعداد الإضاءة ، وهي تكلفة ارتبطت بكل فيلم ذى تباين شديد. وكذلك إحتاج الأمر إلى كمية هائلة من الوقت وقدر كبير من الجهد لتحسين الفيلم الخام الذى يمكنه أن يعطى صورة ذات تباين شديد .

ولما كان التصوير السينمائى ذو التباين الشديد طريقة لتصوير الأفلام تسبب فى مزيد من التكاليف فقد اتجهت شركات الإنتاج لاستخدامها فى أفلامها المصقولة البراقة ذات الميزات الأكبر. ومن هنا جاء الارتباط بالأفلام الفاتنة الساحرة بالأبيض والأسود خلال الثلاثينات والأربعينات وبألوان تكنيكولر ذات التباين الشديد خلال الخمسينات .

تصوير التباين الضعيف

يتضمن التصوير السينمائى ذو التباين الضعيف مدى أقل من الدرجات ، كما يختلف فى خصائصه وارتباطاته. ومن الملحوظ فعلاً أنه لا يقدم لنا شيئاً يقرب من اللون الأسود الكامل السواد ، كما لا تقدم الأفلام الملونة ذات التباين الضعيف التشبع الكامل للدرجات (أنظر ص ٥٣) التى يقدمها الفيلم الخام ذو التباين الشديد. ولقد تركت الخبرة الطويلة لاستخدام هذا النوع من الفيلم الخام إرتباطات يحاول السينمائيون إحياءها من جديد فى أفلامهم إلى يومنا هذا .

وكانت أفلام التباين الضعيف تتميز لفترة طويلة بأنها أسرع فى حساسيتها بشكل ملحوظ عن أفلام التباين الشديد ، أى أن مستحلب النوع الأول يتقبل الضوء أسرع من مستحلب النوع الثانى. وكما لاحظنا من قبل أن أحد النتائج المترتبة على نوع الفيلم الخام أن فيلم التباين الشديد يتطلب كمية أكبر من الإضاءة. ولما كان فيلم التباين الضعيف أسهل فى التطبيق العملى ، ويحتاج إلى كمية إضاءة أقل نسبياً ، فقد أصبح ملائماً للإنتاج الأرخص ، وملائماً أيضاً للظروف التى يصعب فيها نقل كمية من معدات الإضاءة إلى مكان العمل ، كما فى حالة تصوير الجرائد السينمائية. أضف إلى هذا أن الإستغناء عن الإضاءة الغالية التكاليف أعطى الفيلم مظهراً أقل من حيث الصقل والبريق ويمكن لهذه الطريقة من العمل أن تنقل إلى المتفرجين مفهوم أن صانعى الفيلم كانوا أكثر قرباً من موضوع فيلمهم بما لا يقدر عليه طاقم الاستديو. ولم تكن من باب المصادفة إذاً ، انه إلى جانب الأفلام التسجيلية ، كان السينمائيون الذين يصنعون أفلاماً روائية

تتخذ موضوعها من حياة الطبقة العاملة ، يختارون غالباً الفيلم الحام الأبيض والأسود ذا التباين الضعيف. ونجد عدداً من الأمثلة الواضحة فيما قدمه سيناثيو الواقعية الجديدة الإيطالية في أعقاب الحرب العالمية الثانية مباشرة. وإن كان شباب اليوم من المتفرجين لا يمكنهم أن يدركوا الارتباط بالخرائد السينائية في أعوام الثلاثينات والأربعينات ، فإن التقاليد ما زالت مستمرة ، وما زالت الأفلام التي يتم تصويرها خارج الاستديوهات الكبيرة لتعبر عن حياة الناس العاديين تبدو بنفس مظهر التباين الضعيف .

وفي حالة الألوان ، نجد أن بعض أنواع الفيلم الحام الأسرع تقدم صورة ذات تباين ضعيف. ومن أوائل أعوام الستينات ظهر أسلوب مرئي جديد ، سرعان ما أصبح هو الموضة في أوروبا ، يربط بين التباين الضعيف والإضاءة المشتتة من الطبقة العالية . وكان هذا الأسلوب يستخدم لكي يعطى مظهراً بهيجاً براقاً للأفلام. وكان هذا المظهر يعبر عن جو الفكرة ، ولكن في بعض الأمثلة التي تلفت الانظار ، مثل فيلم فيكتور اريس « روح خلية النحل » (١٩٧٣) وفيلم أنيس فاردا « السعادة » (١٩٦٥) ، يتجه المظهر الجذاب للعالم الذي كانت تقدمه هذه الأفلام لأن يكون سخرية مضادة للمشاكل التي لا يمكن الهروب منها والتي تقع فيها شخصيات كل فيلم منها .

نسبة التباين في التليفزيون

لا يمكن لأجهزة استقبال التليفزيون أن تقدم لنا صورة تكتمل فيها نسبة التباين كما يقدمها الفيلم ذو التباين الشديد. ويحدث بعض فقدان الجودة عندما ننقل مثل هذا الفيلم عبر التليفزيون. والحساسة تزيد في حالة الأفلام الأبيض والأسود ، التي يمكنها أن تقدم تبايناً أشد من أفلام الألوان. ونجد في كلا الحالتين أن المساحات المظلمة ، التي كانت في الأصل مليئة بالتفاصيل الهامة ، قد أصبحت مساحات لا تميز لها ولا تتمكن العين من أن تفحص ما فيها.

٤ - وضع الإضاءة

غالباً ما يستخدم ، من الناحية العملية^٣ ، عدد من الأضواء لإنارة منظر معين ، وسوف نصف الأوضاع المختلفة للإضاءة في حينها. ولنبدأ بأن نفترض أن لدينا فقط ضوءاً رئيسياً ، وأن شعاعه موجه إلى رأس شخص ما. وإذا حركنا الضوء من مكان إلى آخر تحدث تغيرات مذهشة لصورة تلك الرأس ، بينما يبقى الممثل كما هو ينظر مباشرة

إلى آلة التصوير ، ويمكن في الواقع أن يحل نموذج من النحت لرأس الشخص محله طوال هذا التمرين. وتثبت هذه الحقيقة أن الضوء هو الذي قدم لنا هذه التأثيرات المختلفة ، وليس أداء الممثل .

إضاءة أمامية

يستقر الضوء الرئيسي قريبا من آلة التصوير ، ويوجه إلى وجه الممثل من الأمام. وبما أن عدسة آلة التصوير ومصدر الضوء يقعان على محور واحد تقريبا ، فإن الظلال التي يلقيها هذا الضوء تكاد لا تراها آلة التصوير. (وهذه بالمناسبة هي حالة أغلب ما يقوم به الهواة من تصوير بالضوء الخاطف «فلاش» بالمتزل). إن الوجه مضاء بالكامل وبالتساوي نسبياً وبدون ظلال ، ويبدو مسطحاً. ولا يبرز أى عنصر في هذه الحالة عن سواه ، إلا فيما يختص باللون والملمس الذي قد يختلف قليلا من عنصر لآخر. وفي حالة التصوير الأبيض والأسود ، نجد أن الضوء الأمامي بالكامل من هذا النوع ينتج صورة مسطحة لا يظهر فيها أى تنوع ، إلا من إختلاف الشدة الى انعكاس بها الأجزاء المختلفة من الوجه الضوء ثانية إلى العدسة .

وهذا النموذج الأول من وضع مصدر ضوئى منفرد يوضح وبخاصة في حالة التصوير الأبيض والأسود أن تجسيد الصورة يعتمد كثيراً على تأثير التشكيل الذي تسببه الظلال. وهذه إحدى وظائف الضوء التي يتقن لها تماماً أفراد طاقم الإضاءة .

إضاءة خلفية

في هذه الحالة يستقر الضوء خلف رأس الممثل مباشرة. والتأثير الذي نحصل عليه الآن يكاد يكون عكس تأثير الإضاءة الأمامية. فبينما يقع كل الضوء في الحالة السابقة على الوجه نجد في هذه الحالة أنه لا يكاد يصل أى ضوء إلى عدسة التصوير. وتبدو الرأس من مجرد حدودها الخارجية ، ويبقى الوجه في الظلام. وتقوم حافة الضوء بإضاءة أطراف الشعر وخلف الرقبة والأكتاف .

وطريقة الإضاءة هذه منفردة لا تخدم إلا لحظات بارزة في السيناريو . إلا أن الإضاءة الخلفية غالبا ما تستخدم مرتبطة بإضاءات أخرى للحصول على تأثيرات معينة عند تصوير اللقطات القريبة بالأبيض والأسود ، وسوف نصفها بالتفصيل فيما بعد (أنظر ص ٤٠) .



الصورة ٥ - إضاءة رئيسية في المواجهة ، تكاد تكون على نفس محور آلة التصوير

إضاءة جانبية

يسقط الضوء على الوجه من وضع جانبي ، بزاوية ٩٠ درجة من خط الرؤية من آلة التصوير. ويضيء جانباً واحداً من الوجه ويترك الآخر في الظلام. وفي حالة استخدام ضوء واحد فقط يصبح الفاصل بين نصفي الوجه قاطعاً ، وإذا شاء النص السردي يمكنه أن يقترح أن لا يرى أحد إلا هذا الجزء من الوجه ، وأن يبقى الجزء الآخر غير مرئي. وتكون الإضاءة في هذه الحالة قد ساعدت على خلق مجاز مرثي للنموذج النفسي ، الشخصية المنقسمة .

ومن غير المعتاد أن تتم الإضاءة من مصدر واحد ، وهناك صيغة مختلفة من هذه الصورة فيها ضوء ثان يمكن التحكم في قوته (يسمى ضوء ملء الظلال ، أنظر ص ٣٥) لكي يضيف ضوءاً قليلاً إلى الجانب الآخر من الوجه. وقد يقدم الممثل تعبيراً مختلفاً على نصف وجهه الأقل إضاءة ، ايضيف مجازاً آخر إلى المجاز الأول .



الصورة ٦ - اضاءة خلفية تخلق حافة مضادة •



الصورة ٧ - اضاءة من الجانب بزاوية ٩٠ درجة •



الصورة ٨ - اضاءة علوية .

اضاءة علوية

إذا وضعت لمبة الإضاءة فوق الرأس أو أسفلها فانها تسبب تغيرات درامية . ويمكن مشاهدة هذه التغيرات في أشد حالاتها إذا كان الضوء أعلى الرأس مباشرة أو أسفله مباشرة .

وفي حالة وجود مصدر الضوء فوق الرأس تتكون ظلال ثقيلة في محجرى العينين ، وأسفل الأنف ، وتحت الذقن . ويمكن لهذا التأثير أن يكون قاسياً ، فبالرغم من أننا نرى الوجه ، إلا أن العينين تظلان محجوبتين ، ولهذا أهميته ، ليس لمجرد أن الممثلين يستخدمون عيونهم استخداماً معبراً في أدائهم ، بل لأن التقاليد في هوليوود تفيد بأن تعبير الممثل من خلال عينيه يكشف عن مدى صدق ، أو زيف ، باقى تعبيره عن الشخصية . قد يبتسم الشرير في وجه ضحيته بأسنان لامعة ، ولكن عينيه القاسيتين اللتين لا تبتسمان يكشفان للمتفرجين عن حقيقة طبيعته الباردة . وما دما قد إقنعنا بأن العينين لهما وظيفة الكشف عن الحقيقة ، فاذا بقيتا في الظلام سيجد المتفرجون أن الشخصية غير معروفة لهم ، أو أنها تمتنع عن أن توضح نفسها ، وبالتالي يصبح التأثير قاسياً شريراً .



الصورة ٩ - إضاءة من أسفل *

إضاءة من أسفل

يقلب هذا الوضع كل توقعات المتفرجين عن الطريقة التي يجب أن يبدو عليها أى وجه. لقد اعتاد المتفرج على أن يرى الضوء وهو يسقط. أما الآن فهو يراه وهو يتسلق صفحة الوجه ببشاعة. لقد أصبحت الذقن وفتحتا الأنف أقوى المساحات إضاءة ، وتلقى عظام الخدين ظلالها إلى أعلى إلى العينين ، وتصبح الجهة مظلمة. ولأن هذه النتيجة هى عكس المألوف فان هذا يربك المتفرج. وغالبا ما يتم هذا الوضع للإضاءة فى أفلام الرعب ، حيث يحتشد فيها كل أنواع الشياطين والوحوش ومصاصى الدماء .

وضع الضوء الرئيسى العادى

لا يوجد مكان واحد يجب أن يستقر فيه الضوء الرئيسى ، ويمكنه فى الواقع أن يحتل أى من الأوضاع ، أو أن يتجه من أى مكان بين أى وضعين من الأوضاع

السابق وصفها . فى حالة إضاءة اللقطة القريبة وحيث لا تتضح أى نقطة معينة عن الشخصية أو عن ظروفها ، يمكن أن يستقر الضوء الرئيسى فى أى مكان على قوس بين آلة التصوير ونقطة بزاوية ٤٥ درجة على أى جانب منها . وقد يكون على نفس منسوب الموضوع ، أو أعلى منه قليلا . وهكذا يضاء أحد جانبي الوجه أكثر من الجانب الآخر وقد تكون هناك ظلال على الجانب البعيد عن الضوء فى محجر العين وتسقط من الأنف . وإذا كانت الإضاءة قاسية جداً فقد لا تكون فى صالح الوجه ، أما إذا تم تنعيمها فإنها تساعد على تجسيم الوجه وحسن صياغته . إن ضوء الملء هو الذى يعمل على نعومة هذه الظلال القاسية .

ضوء ملء الظلال

إن الإضاءة من وضع واحد وإن كانت درامية الأثر إلا أنها ليست الأمر المعتاد ، حيث تنقصها المهارة والصقل . ويصبح الموضوع أمامها إما مضاء وإما فى الظل . وضوء ملء الظلال fill light هو أول وسيلة لتقديم ضوء متوسط بين الطرفين المتناقضين . واسمه يدل على وظيفته : إن هذا الضوء يملأ الصورة التى أظهرها الضوء الرئيسى . وفى اللقطات القريبة التى وصفناها توأ ، يمكن توجيه ضوء الملء إلى جزء آخر من الوجه (الجانب الآخر غالباً) غير الذى أضاءه الضوء الرئيسى . إنه يضئ الوجه بشدة تقل عن شدة الضوء الرئيسى ، وبأشعة أكثر تشتتاً . وهكذا نجد أن تأثير ضوء الملء يزيد من نعومة الظلال القاسية التى يلقيها الضوء الرئيسى وأن بشكل تضاريس الوجه بمزيج بارع من الضوء والظلام أفضل مما يقدر عليه الضوء الرئيسى وحده بدون مساعدة . وأبسط توضيح لعمل الضوء الرئيسى وضوء الملء معاً يحدث عندما يسجل طاقم التلفزيون لقاء من أجل برنامج الأخبار أو الأحداث الحارية . وحيث أن عليهم أن يعملوا بسرعة وفى أماكن محددة حيث المطلوب منهم (كما فى حالة مكتب أحد المسئولين مثلاً) ألا يسبوا إلا أقل قدر من الإقلاق ، فإنهم يكونوا مزودين ببضعة لمبات خفيفة الوزن . ولا يستخدم طاقم الإضاءة ، حتى فى اللقاءات الرسمية نسبياً ، أكثر من ثلاث لمبات ، وغالباً ما يستخدمون لمبتين فقط . وعند استخدام ثلاث لمبات ، توضع اثنتان منها فى مكان واحد لتقوم بعمل الضوء الرئيسى ، وتقوم الثالثة بمهمة الملء . وعندما تتوفر لمبتان متماثلتان فقط ، توضع اللمبة التى ستقوم بمهمة الملء على مسافة أبعد من موضوع التصوير عن مسافة اللمبة الرئيسية ، كما يراعى تنعيم أشعة لمبة الملء . وفى



الصورة ١٠ - الاضاءة الرئيسية واضاءة المله : الرئيسية بزاوية ٥٠ درجة يسار ،
والمله من محور آلة التصوير .



الصورة ١١ - الاضاءة الرئيسية بزاوية ٣٠ درجة يسار ، واضاءة المله من محور
آلة التصوير .



الصورة ١٢ - الاضاءة الرئيسية بزاوية ١٥ درجة يسار ، واضاءة الملاء من محور آلة التصوير .



الصورة ١٣ - الاضاءة الرئيسية بزاوية ٥٠ درجة يسار ، واضاءة الملاء بزاوية ٣٠ درجة يمين .

مثل هذه الحالة يوضع الضوء الرئيسي على زاوية ٤٥ درجة إلى أحد جانبي محور آلة التصوير ، وأعلى قليلاً من موضوع التصوير . ويوضع ضوء الملء على نفس الزاوية ولكن في الجانب الآخر للمحور ، وبحيث يكون أكثر بعداً عن الموضوع . ولهذا الوضع ميزة أن تكون الأضواء بعيدة عن طريق مقدم اللقاء وطاقت التنفيذ وبحيث تسمح لهم بحرية الحركة في المكان .

وإذا كان هذا التصرف مناسباً للقاءات أخبار التلفزيون والأحداث الحارية ، حيث تنحصر الأهمية فيما يقوله صاحب اللقاء لافيا تبدو عليه صورته ، فإن هذا التصرف يعتبر بدائياً بالنسبة لفن تقديم الفيلم الروائي وما تسبقه من دراسة . هنا لا يكتفى عادة بوضع الضوء الرئيسي وضوء الملء في مكانين متماثلين كما أوضحنا ، خوفاً من الحصول على ظلين ، وخاصة من الأنف . وإذا كان أحد الضوئين قريباً من آلة التصوير ، يفضل أن يكون الآخر بزاوية واضحة . إذا كان الضوء الرئيسي موضوعاً بزاوية حوالي ٤٥ درجة من آلة التصوير ، وكان ضوء الملء موضوعاً قريباً من آلة التصوير ، فإن الظلال تنبشاً من الضوء الأول ، وينعما الضوء الثاني بشكل بهيج . وليس من المعتاد في تنفيذ الأفلام الروائية أن يوجه أكثر من ضوء واحد للء الظلال إلى وجه الممثل . ولكي تقلل مثلاً من وزن الوجه ولكي نجعله يتلاءم مع رؤية عاطفية معينة ، قد نوجه ضوءاً ثانياً للء الظلال إلى الجزء الأسفل من الوجه لنخفف الظلال التي تسقط تحت اللقن .

الوضع العادي لثلاثة أضواء

تختلف متطلبات الإضاءة في حالة التصوير بالألوان عنها في حالة الأبيض والأسود . قد نكتفي في حالة الألوان باستخدام ضوء رئيسي وضوء للء الظلال ، لا أكثر . ويعود السبب إلى أن الألوان توفر للمتفرج نظاماً إضافياً كرجع أكثر مما توفره أفلام المونوكروم (أى الأبيض والأسود) . يمكن للعين أن تميز درجة من لون عن سواها بسهولة . أما في حالة أفلام المونوكروم فتتحول بعض الألوان الحقيقية إلى درجات مماثلة من الرمادي أو الأسود على الشاشة . وإذا وقف شخص شعره غامق أمام حائط غامق اللون ، فلن نجد العين ولا الفيلم الملون أى صعوبة في تمييز الشخص عن الحائط . أما في حالة أفلام المونوكروم فقد يبدو الشعر مماثلاً للخلفية ولن تظهر حدود الرأس بوضوح . ولهذا نجد أنه لا يمكن الاستغناء ، في حالة التصوير بالأبيض والأسود ،



الصورتان ١٤ ، ١٥ - نفس اللقطة القريبة مع توجيه ضوء خاص الى عيني الممثل
(الصورة السفلى) وبدونه (الصورة العليا) .



عن الإضاءة الخلفية . وقد نستعملها أيضاً في حالة الألوان ، لكي نجعل الممثل يبرز عن الخلفية .

وتقوم الإضاءة الخلفية بهذه المهمة ، كما عرفنا (ص ٣٠) بأن تحيط حافة الضوء بكل الرأس أو بجزء منها . وغالباً ما توضع الإضاءة الخلفية أعلى الممثل ومن خلفه ، لكي تلمس مجرد أعلى الرأس . وتأثير ذلك أن تقدم الإضاءة الخلفية أطراف صورة الممثل . ولا توجد أي قيود على أي سينمائي لكي يستغل هذه الوسيلة عن سواها . ففي غيابها تكتسب الصورة بالأبيض والأسود قلراً من التسطيح (أي أن الإحساس بالتجسيم وبالأبعاد الثلاثة في مظهر الصورة يقل إلى حد كبير) . قد يرى السينمائي أن هذا التأثير لهدنة الصورة يتفق مع السيناريو الذي يعمل وفقه ، ويختاره عن قصد . قد يتم تطبيقه في دراما تهتم بالأحوال الاجتماعية للطبقة العاملة ، ولا يريد المخرج عندئذ أن تكتسب بيئة هؤلاء العمال أي تأثير جذاب .

والضوء الرئيسي وضوء الملء والضوء الخلفي هي الأوضاع الثلاثة الأساسية عند تصوير اللقطات القريبة . ويمكن بطبيعة الحال أن يزيد العدد . إن الأسلوب الكلاسيكي في هوليود لتصوير الوجوه ، مثلاً، يتطلب إضافة ضوء ليظهر في عيني الممثل . وكان يتم التحايل على هذا باستخدام مصابيح إضاءة صغيرة ، تسمى أحياناً « إنكي ذنكي » ، يوجه الواحد منها إلى عيني الممثل من مكان قريب لكي يضيف لمعة من الضوء في إنسان العين . وإلى جانب إمكان استخدام أضواء إضافية ، يمكن أيضاً تحريك مكان نفس الأضواء الثلاثة بعيداً عن أماكنها المألوفة بحيث لا يمكن التعرف عليها . وفي « الأفلام السوداء » (ص ٢٢) قد ينتقل الضوء الرئيسي بعيداً وإلى جانب الشخصيات أو حتى إلى خلفهم ، بحيث يعرف عندئذ باسم « الضوء الرافس » kick light . ويمكن كوضع بديل أن يستقر الضوء أعلى الرأس أو أن ندع الضوء يسقط على جزء من الوجه . والمعتاد أن يكون ضوء الملء ضعيفاً جداً ، وأن تكون الإضاءة الخلفية إما مخفية أو أن تكون متوهجة إلى حد الإزعاج . إن نماذج إضاءة الأفلام السوداء في مجموعها تسهم كثيراً في الكتابة والانقباض والإحساس بالضيق كظهر لهذه الأفلام .

وأخيراً بالرغم من أننا تكلمنا أغلب الوقت وكأن هناك لمبة واحدة في كل وضع ، إلا أن الأمر ليس كذلك دائماً . قد يتم تثبيت عدد من الأضواء المتماثلة في حالات معينة في أحد الأوضاع ، إما لتكثيف أشعة الضوء ولزيادة عرضها ، وإما لمزج أضواء قاسية بأضواء ناعمة . وهذه هي الحال غالباً عندما يكون على الممثل أن يتحرك .

● الحركة

كنا نناقش الإضاءة وكأن الممثل مثبت في نقطة واحدة ، ولكن حقيقة السينما هي أنها فن الحركة . فإذا حدث للأضواء إذا كان الممثل يتحرك في المكان ؟ غنى عن الذكر أنه سوف ينتقل إلى الظلام ما لم نفعّل شيئاً . والطريقتان المختصتان بمعالجة هذه المشكلة منطقيتان بالقدر الكافي . إما أن تتحرك الأضواء مع الممثل ، وإما أن يتحرك الممثل في مسار محدد بضوء مقدماً بلمبات ثابتة .

لمبات متنقلة

إنها لعملية مرهقة إذا فكرنا في أن نحرك جميع اللمبات المطلوبة للأوضاع المعقدة التي وصفناها من أجل اللقطات القريبة ، كما أنه يستحيل عملياً أن نحافظ على توجيهها بدقة على ممثل أثناء حركته . ومن حسن الحظ أنه ليس من الضروري أن نفكر بهذه الطريقة ، لأن ذهن المتفرج يحتاج إلى معلومات مختلفة عندما يتحرك الممثل . لم يعد هناك وقت لفحص وجه الممثل بالتفصيل كما كان الأمر عندما كان الممثل في لقطة قريبة ثابتة ، والآن يريد المتفرج أن يعرف معلومات أخرى عن الحركة نفسها أكثر مما يعرف عن التعبير على وجه الممثل . إن العقل يشغل نفسه الآن بمشاكل أخرى مثل التعرف على ماذا تفعل الشخصية الآن ، ولماذا . ولهذا فالدقة التي تتم بها إضاءة اللقطات الثابتة غير مطلوبة عندما يتحرك الممثلون . وتبعاً لذلك فهناك نظام تقليدي بأن تتم تغطية الممثل أثناء الحركة بمصابيح للإضاءة الغامرة ، يمكن أن يحركها طاقم الإضاءة أثناء حركة آلة التصوير والممثلين . يوفر مثل هذا النظام إضاءة مستمرة ومتعادلة على الممثلين ، وإن كانت هناك تضحية في تجسيم التفاصيل .

لمبات ثابتة

قد يكون من الأسهل ، وخاصة إذا كانت آلة التصوير نفسها لن تتحرك ، أو إذا كان المنظر سيتم تصويره في حيز محدود ، أن ندع الممثل يتحرك خلال عدد من الأماكن المضاءة . وتعد الإضاءة بكل دقة في هذه الأماكن التي سيتوقف عندها الممثل ، وخاصة في الأماكن التي سيكون فيها الممثل قريباً من آلة التصوير . ويمكن في الأماكن الأخرى إضاءة خط سيره بمصابيح الإضاءة الغامرة حيث نحتاج إلى إضاءة . لهذه الوسيلة ميزة أن يكون لطاقم الإضاءة أن يختار إما أن يضئ الممثل بمستوى ثابت من الإضاءة أثناء

تحرّكه ، وإما أن يحركه خلال مناطق مختلفة من حيث الضوء والظلام . وهناك تنويع آخر يمكن تنفيذه إذا جعلنا الممثل مضاء بلمبات ثابتة عندما يتوقف ، وبللمبات متنقلة عندما يتحرك .

● إضاءة المنظر

لدينا الآن معرفة عملية ببعض الأشياء التي يمكن للأضواء أن تفعلها بالمثلين ، ولكن المنظر أو موقع التصوير ما زال في فوضى مرئية . إن الضوء الذي ينصب على الشخصيات لا يكفي لإنارة ما يحيط بهم ، والممثلون يلقون بظلال متعددة إذا تركنا الأمور على ما هي عليه . ويتبع هذا بالطبع أننا قد تعرفنا على أول وظيفتين لإضاءة المنظر : إضاءة المنظر نفسه ، والتخلص أو التقليل من عدد الظلال التي يلقيها الممثلون . ويتم تحقيق المهمة الثانية بإضاءة المساحات التي تقع فيها ظلال غير مرغوب فيها بحيث نصل إلى مستوى يندمج مع بقية المنظر . وإذا ما تمت إضاءة منظر بهذه الطريقة يمكننا أن نرى ما يثبت ذلك في التألق العام الذي يغمر المنظر وراء الممثلين ، والذي يضيف إحساساً مجاذبية فائقة للمنظر .

وإضاءة منظر ما إذاً، تفعل أكثر من مجرد إغراقه بالأضواء .^٦ ولكنها تفعل ذلك أيضاً، وعلى السينمائي أن يختار بين مستويات النصوص التي سيستخدمها لكي يكشف عن منظره: هل سيكون متساوي التألق في كل أجزائه، وهل ستكون إضاءته من نفس طبقة إضاءة الشخصيات أم تختلف عنها . وهنا تتدخل اعتبارات جديدة للتكلفة وللرغبات الفنية فلا يقتصر الأمر على زيادة التكاليف إذ ما أضأننا عدداً أكبر من اللمبات اللازمة لإضاءة الطبقة العالية المطلوبة، بل سوف يحتاج الأمر لزيد من الإهتمام بالتفاصيل مادام المنظر سيبدو في وضوح تام . وفي أواخر العشرينات وأوائل الثلاثينات، استغلت شركة إخوان وارنر حيلة بارعة جعلت المناظر تبدو جيدة بالنسبة لنوع الأفلام التي كانوا يصنعونها ، إلى جانب أنها وفرت لهم نقوداً كثيرة ، وبحيث قام عديدون بتقليدهم وقتئذ : كانوا في أفلامهم الناجحة عن رجال العصابات يتركون المناظر مظلمة حقاً . وكان هذا الإظلام يتفق تماماً مع الروح القائمة لهذه الأفلام ، كما أسهم التوفير في النفقات في برنامج ضغط المصاريف ، الذي جعل هذا الاستديو من أكثر الاستديوهات كفاءة في ذلك الوقت .

أضواء عملية

تسبب الأضواء العملية practical lights بعض الارتباك للطلبة الذين يدرسون عناصر التحليل السينمائي . إنها تلك الأضواء التي تكون جزءاً من المنظر وتبدو أمامنا على الشاشة . وبهذا فهي تختلف عن الإضاءة السينمائية التي سبق أن وصفناها ، والتي يعاني طاقم الإضاءة من محاولة إخفائها عن عذسة التصوير . ومن المغري أن نفترض أن اللبنة التي نراها أمامنا هي مصدر إضاءة المنظر وهي التي يقع ضوءها على وجوه الممثلين . إنه إغراء له جاذبيته ، فلكي يعطي طاقم الإضاءة الإيجاء بالواقعية ، عليهم أن يضيفوا المنظر بطريقة تجعل الأضواء العملية تبدو وكأنها المصدر الفعلي للإضاءة . في الواقع ينذر أن تكون هذه هي الحالة . فالأضواء العملية ، بداية ، ليس لديها الطاقة المطلوبة لكي تسجل صورة على الفيلم الخام . هذا إلى جانب أن الضوء الصادر عنها يقع عشوائياً على موضوع التصوير . وإذا فحصنا جيداً أي منظر لاكتشفنا تأثيرات إضاءة لا يمكن أن توفرها الأضواء العملية . والحالة المستثناة من هذا هي نموذج العمل بالتليفزيون عندما يستعين^١ التسجيليون بالتكنولوجيا الحديثة للفيديو في التصوير داخل المكاتب والمحلات الفعلية . إن معداتهم هنا تستجيب لإضاءة الفلورسنت ، كما أن الظلال غير المتوازنة تعطي^٢ الصورة خشونة يتقبلها المتفرجون ويعتبرونها ملائمة للمادة التي تصور في أماكنها الفعلية .

الأضواء الغامرة والأضواء الكاشفة

لإضاءة المنظر الصناعي داخل الاستديو أو المنظر الداخلي الفعلي في الموقع نحتاج إلى المصابيح الغامرة للضوء وإلى المصابيح الكاشفة على السواء . والمصابيح الغامرة floodlight لها نتائج قوى جداً من الضوء ويمكنها أن تضيء مساحة أوسع مما تضيئه المصابيح الكاشفة . ولذا فهي تستخدم في إنارة المناظر التي تتطلب إضاءة من طبقة عالية ومتساوية في التوزيع . أما المصابيح الكاشفة spotlight فحيث أنها تلقي شعاعاً أضيق وأكثر كثافة وتركيزاً ، فتكون مفيدة عندما تكون أجزاء معينة من المنظر في حاجة إلى إبراز . وحيث أنه يمكن تركيز المصابيح الكاشفة بدقة عند توجيهها ، فإنها تستخدم في إضاءة الممثلين في مثل الأحوال التي سبق أن وصفناها .



الصورة ١٦ - عمق واضح بين المستوى الامامي (فروع الشجرة) والمستوى الخلفي
يزيد من وضوحه المستويان المتميزان من الضوء والظلام .

الإضاءة والبعد الثالث

من بين الأشياء التي يمكن تحقيقها باختيار الإضاءة للمنظر ، أنها يمكن أن تضيف أو أن تلغي إحساساً للمتفرج بالعمق « داخل » الشاشة ، أي أنها يمكن أن تقنع المتفرج بأن المنظر الذي يراه على الشاشة ذات البعدين (العرض والارتفاع) مازال له بعده الثالث (العمق) . ويمكنها على العكس أن تغطي المنظر بإضاءة من طبقة عالية تسقط بالتساوي عبر الصورة ومن الأمام ، بحيث تبدو مسطحة نسبياً .

ويمكن توضيح نوع التأثير الذي يمكن الحصول عليه من مثالين قام طاقم الإضاءة فيهما بإضافة الإحساس بالعمق في الصورة المطلوبة . المثال الأول يطبق أسلوباً من الإضاءة المختارة ، فإذا كانت مساحة من المقدمة مضاءة ومساحة من الخلفية مضاءة أيضاً ، مع ترك جزء من الأرض بينهما في ظلام نسبي ، فإن عين المتفرج تدرك من خلال ما تراه فكرة العمق بين المساحتين المضاءتين ، أي العمق داخل الشاشة . ويعتمد المثال الثاني على إضاءة المنظر من الجانب مما يساعد على الإحساس بالعمق ، بعكس الإضاءة من الأمام التي تقلل من ذلك الإحساس .



الصورة ١٧ - لقطة قريبة لجذع شجرة في ضوء الشمس المباشر • تبدو القشور أكثر سمكا وعمقا الى اليمين حيث يسقط الضوء عبر الشقوق ، منها الى اليسار حيث يسقط الضوء داخل الشقوق •

الملمس

إن اختيار وضع الأضواء يتأثر أيضاً بالقرارات الخاصة بما هو نوع الملمس texture الذي يجب أن تظهر به الأسطح المختلفة . إن أى سطح يبدو أكثر نعومة عندما يضاء من الأمام ، عنه إذا أضيء من الجنب . وفي حالات معينة قد توضع الأضواء عند طرف سطح معين ، حائط مثلاً ، لكي تبرز قوالب الطوب المبنى بها وتزيد من وضوحها . وتعتمد القرارات الخاصة بما إذا كان مثل هذا النوع من التفاصيل مطلوباً ، على نوع الجو العام الذي يريد أن يخلقه السينمائي لكي يتمشى مع الحركة التي يذكرها السيناريو . ولا نريد أن نجعل الأمور تبدو بسيطة إلى حد أن نقول أن مجرد الحصول على ملمس معين يؤدي إلى الحصول على جو عام معين ، إلا أنه يمكننا أن نقول أن السطح الحشن تسهل ملاحظته عن السطح الناعم . ويمكن بناء على هذا أن نقول إن عناية المخرج بملمس الأسطح تمكنه من أن يوجه الالتفات إلى أجزاء معينة من المنظر أكثر من غيرها .

الجو العام أو الروح

من الواضح الآن أن طريقة إنارة المنظر تساعد على تهيئة الجو العام له . كما بدأنا ندرك أن هناك مدى واسع من الاحتمالات يواجهها طاقم الإضاءة . وما على المتفرج الذى نسى ولو للحظة وفرة هذه الاحتمالات ، إلا أن يتذكر ذلك بأن ينظر إلى أى منظر ، ويفكر فى كيف سيكون رد فعله إذا كانت إضاءته قد اختلفت عما هى عليه . إن المنظر الذى يتم تصويره بإضاءة ناصعة قاطعة يبدو مختلفاً وينقل جواً عاماً مختلفاً ، عن نفس المنظر والذى تدور فيه نفس الحركة إذا ما أضىء إضاءة غير متساوية تجمع بين مساحات من الضوء الناصع تفصل بينها مساحات من الظلام . وكلا هاتين الحالتين مختلفان أيضاً عما إذا كان نفس المنظر تغمره إضاءة ناعمة متساوية .

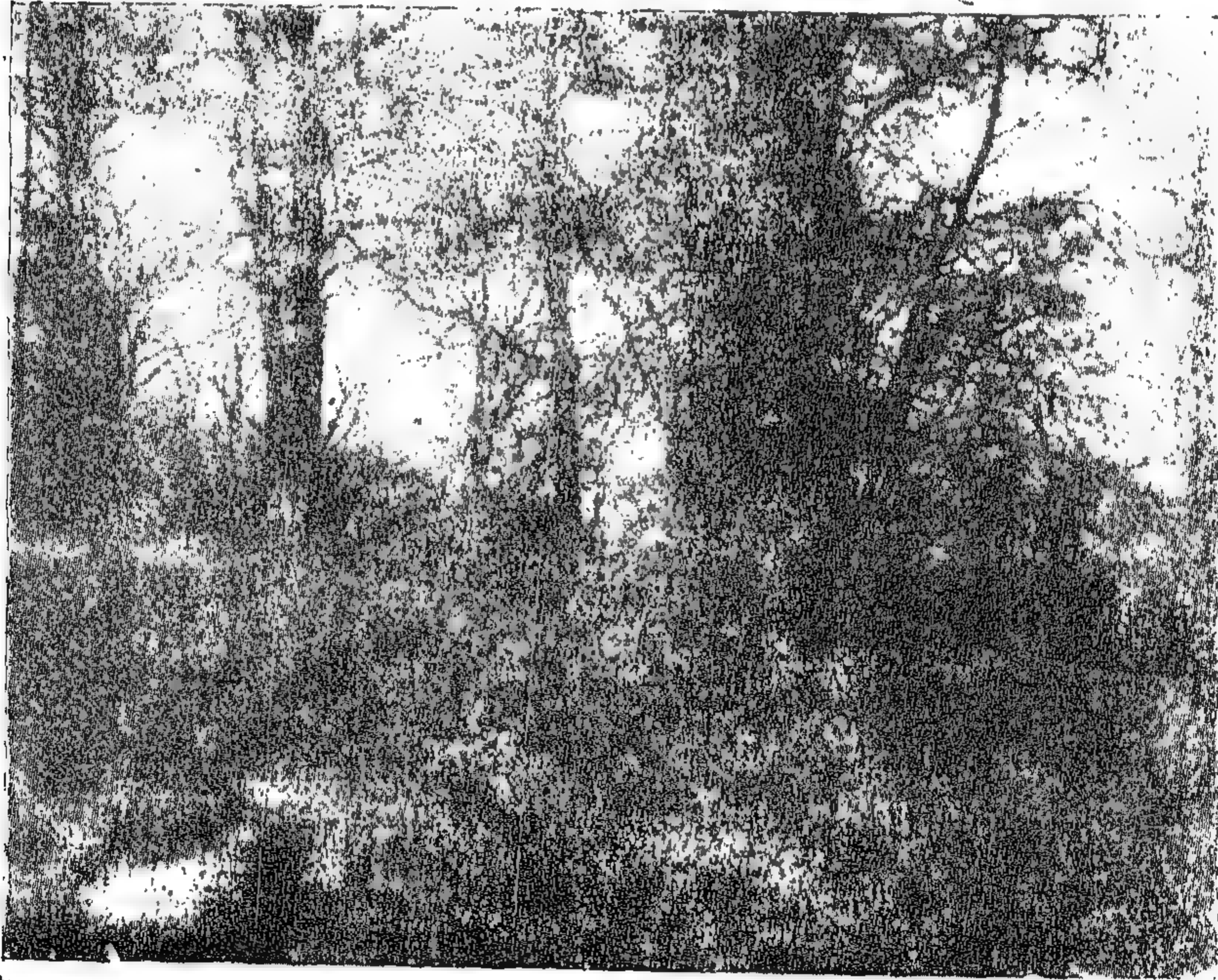
إننا فى واقع حياتنا نتجارب مع الإضاءة المحيطة بنا (المحبون يخفضون الإضاءة حولهم ، وعندما يحل الليل نرتعب من الممرات المظلمة ...) ، ولكن هناك عادة احتياجات أخرى تشغل اهتمامنا فيما حولنا . أما فى دار العرض السينمائي فإن الضوء الساقط على الشاشة والصوت القادم من مكبرات الصوت هما أهم ما يشغل عيوننا وآذاننا . إن وقع أى تغيير فى أسلوب الإضاءة يكون كبيراً ، ولا يلزمنا أن نفكر فيما حدث لكى نتأثر به .!

● المناظر الخارجية

كنا حتى الآن ، عندما نصف أى نظام إضاءة لإنارة أى منظر يكون فيه لأفراد طاقم الإضاءة التحكم الكامل، نركز فى واقع الأمر على العمل فى المناظر الداخلية interior وكنا نفترض طوال الوقت أن ضوء النهار لا يصل إلى المنظر . وكلما وقع ضوء على موضوع التصوير كان ذلك لأن أحد الفنيين قد اختار لمبة مناسبة وأدار مفتاحها . وعندما نبدأ على العكس فى مراعاة تقييم الإضاءة الخارجية ، يبدو لنا وكأن ليس هناك شىء نقوله . إن ضوء النهار هو ضوء النهار ، وما على طاقم التصوير إلا أن يصوروا وفق الضوء المتاح ، وهذا هو كل ما هنالك . أما فى واقع الأمر ، فإذا فحصنا عن قرب كل منظر خارجى لوجدنا أنه ما زال أمام طاقم التصوير والإضاءة قدر لا بأس به من إجراءات التحكم فى الضوء .



الصورتان ١٨ ، ١٩ - جو يخلقه مستويان من الاضاءة • نجد هنا ان كمية الضوء
التي تمر خلال العدسة قد تغيرت ، ولكن مستوى الاضاءة الساقط على موضوع التصوير
لم يتغير •



الوقت أثناء النهار

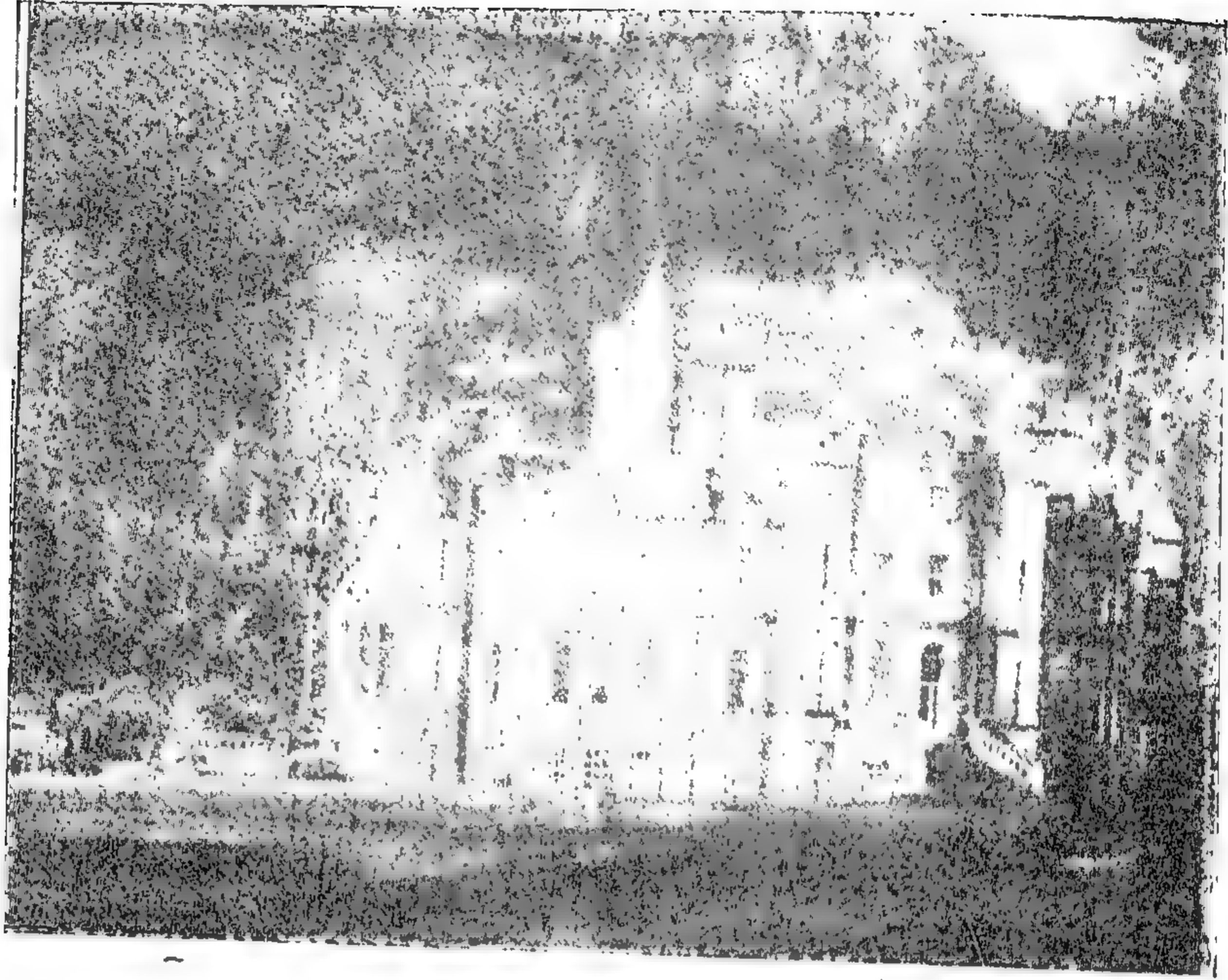
يتغير الضوء الخارجى طوال الوقت . إن اللقطة المصورة فى الصباح الباكر بضوء شاحب مائل تختلف تماماً عن لقطة مصورة فى ضوء ساطع رأسى وقت الظهر . وإذا نسى طاقم الفيلم هذه الحقيقة فإنهم سيصنعون فيلماً غريباً حقاً ، فأحد الأمور التى يجب عليهم مراعاتها هو التأكد من أن الإضاءة فى أى لقطة معينة تتماشى مع الإضاءة فى اللقطة التى تليها . ويعنى هذا من الناحية العملية أن المشهد الذى تدور أحداثه فى وقت الظهيرة مثلاً يجب أن يتم تصويره فى تلك الفترة من النهار . وكلما تحركت الشمس كلما لزم تأجيل تكملة المشهد إلى وقت مماثل من يوم تال . ونجد من وجهة نظرنا نحن كمتفرجين أن هذا لإثبات آخر على أن ما نراه على الشاشة قد تم عن قصد ، وليس مصادفة . ويمكن بطبيعة الحال الحصول على تأثيرات إضاءة رائعة بمجرد التصوير فى ساعات غير متوقعة من النهار ، خاصة إذا كانت ساعات مبكرة أو متأخرة .

حالة الطقس

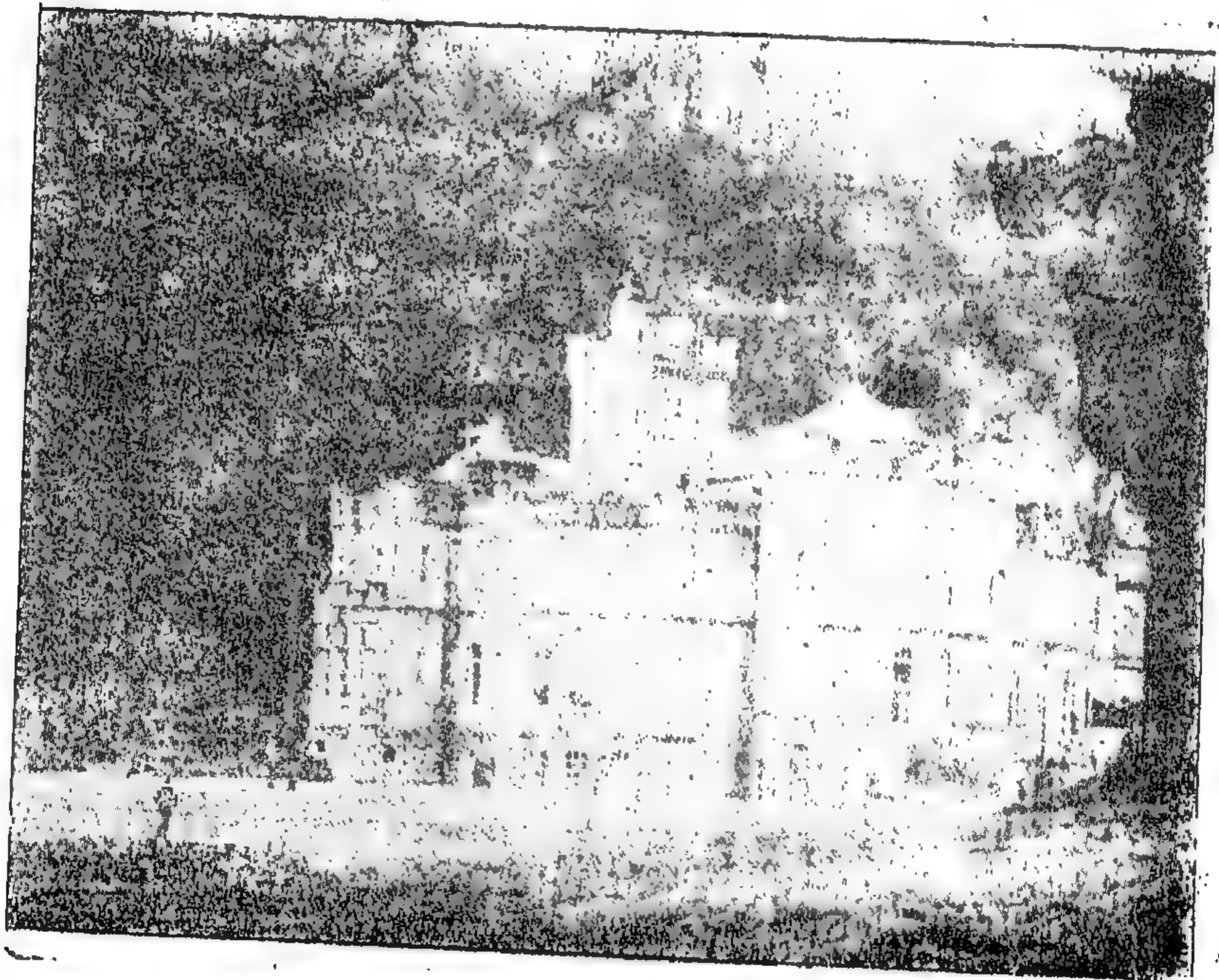
تؤثر التغيرات الجوية تأثيراً عالياً فى الضوء الطبيعى كلما مرت الساعات ، ويمكننا فى حالة الأفلام الروائية أن نثق فى أن طاقم التنفيذ سوف ينتظرون الأحوال الجوية التى تناسبهم قبل أن يصوروا . وحتى فى حالة أى مشهد سينمائى بسيط مألوف مثل مشهد مطاردة ، فإنه يشر رد فعل مختلفاً إذا ما تم تصويره فى ضوء النهار الساطع ، عنه إذا تم أثناء هياج عاصفة أو فى ضوء المساء فى حالة ضباب . فى الحالة الأولى يكون التركيز على العلاقة بين من يقوم بالمطاردة ومن تم مطاردته . وفى الحالة الثانية ، حالة العاصفة ، قد يتجه المتفرج إلى التفكير فى مدى ضآلة حياة طرفى المطاردة . بمقارنتها بعناصر الطبيعة . وفى حالة الضباب قد يتطور المشهد إلى الإحساس بالخروج عن الواقع .

التحكم فى ضوء المناظر الخارجية

يقوم الطاقم المزود بمعدات كافية لتنفيذ فيلم روائى بمهام أكثر من مجرد اختيار الوقت المناسب من اليوم واختيار الطقس الذى يناسب القصة والجو العام لفيلمهم . قد يرغبوا فى تغيير الضوء المتاح بطريق أو بآخر ، وقد يفعلوا ذلك للحصول على واحد من عدد من التأثيرات المطلوبة .



الصورتان ٢٠ ، ٢١ - نفس المنظر في ضوء الشمس وفي يوم غائم • يقل التباين
عند اختفاء الضوء المباشر ، وتصبح الاطراف ناعمة •



العواكس

قد تحتاج إلى ضوء إضافي في وضوح النهار ليسقط على موضوع التصوير بواسطة العواكس reflector . واستخدامها الشائع هو إضافة ضوء ملء ضد الطبقة الناصعة من ضوء الشمس المباشر . فبينما نجد أن السحب تشتت ضوء الشمس ، نجد أيضاً أن ضوء الشمس في الأيام الصافية ينتج ظلالاً حادة عميقة يمكن تنعيمها بضوء يصل إلى موضوع التصوير من أحد العواكس .

وهناك حل آخر بديل عندما نجعل العواكس توجه ضوءاً إلى مساحات ، في مناطق الظل مثلاً ، لا يصل إليها ضوء كاف أصلاً ، لكي يصبح التصوير ممكناً .

الضوء الصناعي خارج الجدران

كل ما يمكن أن تفعله العواكس ، يمكن للأضواء الصناعية أن تفعله بنفس الكفاءة إن لم يكن أفضل ، وإن كانت بتكلفة أكثر طبعاً . ولهذا فن الأمور المعتادة أن نجد مصابيح كبيرة للإضاءة الغامرة موجهة إلى الممثلين لتخفيف الظلال على وجوههم . مثل هذه الظلال تبدو على الشاشة أكثر غرابة مما تبدو عليه في الحياة العادية . وعندما تكون الشخصيات بصفة خاصة ترتدى القبعات (كما في أفلام رعاة البقر) توجه الأضواء سواء من عواكس أو من مصابيح ، إلى أعلى تحت حافة لباس الرأس ، لكي تملأ الوجوه بأكملها . وإذا كان طاقم التنفيذ يرغبون في أن يجعلوا الممثلين يبرزون عن البيئة المحيطة بهم فليسلطوا عليهم مصابيح من الإضاءة الغامرة مهما كان الضوء المتاح . ويتبع هذا الأسلوب في أفلام هوليوود ، ليسهم في زيادة سحر النجوم وفتنهم . وتأثير الضوء الإضافي على الممثلين (وإن كان أكثر جمهور المتفرجين لا يدركون وجوده) أنه يؤكد وجودهم ويجعلهم يظهرون بمزيد من الحيوية ويبرزون إلى مقدمة الصورة ، أكثر مما في حالة إذا كانت الإضاءة موزعة بالتساوي أصلاً عليهم وعلى بقية المكان . وإذا توفر لوحدة التنفيذ مصدر كهربائي للإضاءة ، وإن كان هذا يستلزم تدعيماً مالياً كبيراً ، فيمكن أن تمتد هذه الخطة إلى مكان التصوير جميعه . لم يعد أمراً غير عادي أن تزيد وحدة الإنتاج من جاذبية المنظر الخارجي ، بأن تعزز ضوء الشمس الذي يسقط من خلال أوراق الشجر على رأسي شاخين متحابين ، بمصابيح إضافية . وإذا بدا المنظر جميلاً بصورة غير طبيعية فإن هذا يعود إلى أنه غير طبيعي .

ناشرات الضوء.

إذا كان ضوء الشمس ساطعاً ولكنه قاص بشكل غير مريح ، فهناك وسيلة رخيصة نسبياً لتهدئته وتنعيمه من أجل اللقطات القريبة واللقطات الجماعية المتقاربة ، وذلك بجعل الممثلين يؤدون أدوارهم تحت مظلة من قماش الشاش . ويحافظ المصور على ألا يجعلها تظهر داخل الصورة حتى لا يترك المتفرجون وجودها ، ويعمل القماش على انتشار الضوء diffuse بدلاً من تركيزه .

هذه الوسائل تمكن طاقم الفيلم من التأثير في ضوء النهار المتاح في الموقع ، ومن تنظيم بعض التأثيرات التي يمكن توفرها في المناظر داخل الاستديو حيث يمكن التحكم فيها بالكامل . وهكذا نرى للمرة الثانية أن الطريقة التي يقع بها الضوء على موضوع التصوير لا تدل على المصادفة ، بل تدل على التخطيط المعنى به - تخطيط بدأ مع مرحلة كتابة السيناريو وتمت متابعته إلى مرحلة التصوير .

المشاهد الليلية

فكرة التصوير السينمائي للمناظر الخارجية ليلاً تبدو كأنها تتعارض مع الاصطلاحات : لا ضوء ، لا صورة . ومع ذلك كثيراً ما تنص السيناريوهات على مثل هذه المشاهد . وهناك طريقتان لكيفية تنفيذها يمكن للمتفرج أن يميز نتائجها بسهولة . إن الفيلم الخام الذي يزداد في سرعة حساسيته يجعل الضوء المتاح في شوارع المدينة المضاءة جيداً كافياً لتسجيل تفاصيل الخلفيات . أما الضوء في المستوى الأمامي حيث يوجد الممثلون فيحتاج إلى تعزيز . هذه الطريقة تعرف باسم تصوير « ليل من أجل ليل » night-for-night وتستلزم أن نضئ كل تفصيلة واضحة . وفي حالة التصوير في موقع فعلي قد تتوفر هناك إضاءة كافية من الشوارع والإعلانات بما يكفي لإثارة الاهتمام . ونجد على العكس عند تصوير مناظر الشوارع المشيدة داخل الاستديو ، أن مشهد الليل يحتاج إلى خلق كامل بإضاءة كل التفاصيل التي يلزم آلة التصوير أن تسجلها . ويتمتع طاقم التنفيذ بتحكم كامل في هذه الحالة .

والطريقة البديلة ، وتقل في تكلفتها عن الأولى ، هي أن نصور « نهار من أجل ليل » day-for-night . ويتم تصوير المنظر في ضوء النهار ، وغالباً في ضوء الشمس الساطعة . وبالجمع بين التعريض غير الكافي (وهو تعمد وصول ضوء غير كاف إلى

مستحلب الفيلم الخام بحيث لا تصل الصورة إلى النضوج الكامل) وبين ترشيح الضوء الذي يمر من خلال العدسة ، نحصل على محاكاة مقنعة لليل . وغالباً ما تقدم لنا هذه المعالجة تأثيراً غير واقعي يشبه الأحلام . ويصبح المنظر وكأنه في ضوء القمر . وتبرز الأشياء بوضوح غير عادي ، ويمكن تمييز كل شيء من المستوى الأمائي إلى الأفق . أما تصوير « ليل من أجل ليل » night - for - night فيقدم لنا صورة مظلمة في غالبيتها لا يمكن مشاهدة الأفق فيها .

ويمكننا أن نقول بصفة عامة إن معالجة « ليل من أجل ليل » تناسب الدراما التي تدور في المدن . إن أفلام العصابات والأفلام البوليسية تعتمد عليها طوال الوقت . إنها تضيف إلى الإحساس بضيق الأماكن وبالكآبة التي تعكسها هذه النوعية من الأفلام . ونجد من ناحية أخرى أن تصوير « نهار من أجل ليل » يتناسب تنفيذه مع حالات المشاهد الريفية ، خاصة تلك المتوفرة في أفلام الميلودراما أكثر منها في الأفلام الروائية الواقعية . ونجدها غالباً في أفلام رعاة البقر ، حيث تضيف عدم الواقعية التي تقدمها إلى الإحساس بأن الحدث عبارة عن طقوس أسطورية عن الخير والشر ، تدور فيها وراء حدود الوقت العادي .

● اللون

يكاد كل من يفضل الألوان على الأبيض والأسود أن يبرر تفضيله بملاحظة أن الألوان « طبيعية » ، بمعنى أن العالم الذي نعيش فيه كله ألوان ، وهذه حقيقة واضحة . إلا أن البيان العكسي أقرب إلى حقيقة أكثر دقة : وهي حقيقة أن اللون في الفيلم لا يمكن أن يكون طبيعياً ، لأنه لا يمكن أن يقدم لنا نسخة كاملة من العالم الذي يمثل . إنه يفشل لسببين رئيسيين : خصائص الفيلم الخام ، وتأثير النسخة الشفافة المسقطة على الشاشة .

خصائص الفيلم الخام

يجب أن نعرف ، سواء في حالة الألوان أو في حالة الأبيض والأسود ، أن ما نراه في السينما يعتمد على ما يسجله الفيلم الخام . ولا يوجد فيلم خام يسجل الألوان دون درجة ما من التحيز . هناك ثلاثة عوامل يجب أن نلاحظها :

تعزيز الألوان

قد يسجل الفيلم الخام لوناً أو لونين أقوى مما يسجل الألوان الأخرى . قد نجد أن اللونين الأزرق والأحمر قد تم تمثيلهما جيداً ، بينما نجد أن اللون الأخضر قد اكتسب مساحة من اللون الأسود .

التباين

كما سبق أن اكتشفنا من قبل (ص ٢٦) تقدم بعض أنواع الفيلم الخام نسبة تباين أعلى من غيرها .

التشبع

يشار إلى قوة اللون أو ضعفه بمدى تشبعه . فبعض أنواع الفيلم الخام ، مثل تلك التي صنعتها مراحل تكنولوجية قديمة ، لها القدرة على إظهار ألوان متشبعة بعمق . بينما بعض أنواع الفيلم الخام الأخرى ، مثل بعض المستحلبات الحديثة ، صنعت لكي تقدم ألواناً رقيقة غير متشبعة .

هذه المتغيرات الثلاثة يمكن التنبؤ بها مقدماً ، ولذا يختار المصور والمخرج نوع الفيلم الخام الذي سيعطيها التأثيرات التي يريدانها . قد يفضل صانع فيلم رعاية البقر أن ينفذ السيناريو في تباين شديد وبألوان متشبعة (ويعتبر فيلماً « شين » ١٩٥٢ ، و « الباحثون » عام ١٩٥٦ من الأمثلة النموذجية لهذا) . بينما نجد من ناحية أخرى أنه من الأفضل للفيلم الذي تدور أحداثه في أعوام الثلاثينات أن يتم تصويره بألوان غير متشبعة لكي نحصل على تأثير الألوان الهادئة التي كانت موضة ذلك العصر .

تأثير النسخة الشفافة المسقطة على الشاشة

عندما يتم إسقاط صورة على الشاشة يمر ضوء أبيض خلال شريط الفيلم ليتلون حسب المستحلب الشفاف الموجود عليه . هذه العملية وإن كانت بسيطة إلا أنها تجعل الصورة المسقطة تبدو غير طبيعية إلى حد أنها تضيء بلمعان يجعل الألوان كأنها مضيئة في حد ذاتها . ومثل هذا المنظر لا يعادله في عالم ما قبل اختراع السينما إلا منظر مرور أشعة الشمس الساطعة خلال نافذة من الزجاج الملون .

هذا الرباط في الواقع ، والذي يبدو عشوائياً ، بين شكل قديم من الألوان المعينة

وآخر جديد ، يدعونا لأن نفكر في الألوان كما سبق أن أدركناها من قبل ، لكي نعرف شيئاً عن الطريقة التي تتمتع بها بالألوان في أيامنا هذه .

● اللون والمتعة

أغلب الألوان المحيطة بنا (ملابسنا وسياراتنا وأثاثنا وأكثر من هذا) هي بطبيعة الحال من صنع الإنسان . وهذه الكثافة والحلّة في الألوان أمر جديد تماماً في حياتنا . وقبل أن تتاح الصبغات والدهانات الرخيصة والمعمرة على نطاق واسع ، كانت الحياة في أوروبا في غالبيتها سمراء كثيفة أمام الجميع إلا الأغنياء جداً منهم . إن إبتهاج الشعراء ، على اختلاف أجيالهم من القرون الوسطى إلى قرننا هذا ، بسخاء الطبيعة وألوانها في فصل الربيع لدليل مباشر على هذه الحقيقة . إن الصبغات الغريبة كانت متاحة ، ولكن بسعر لا يقدر عليه إلا الأثرياء . ونتيجة لتلك الكتابة العامة ، كان أي استعراض حافل بالألوان في الطريق العام أو أي نافذة من الزجاج الملون تلفت الأنظار بما فيها من سحر وجاذبية . ويناقش الأديب الدوس هكسلي في كتابه «الجنة والحجيم» (١٩٥٦) كيف كانت استعراضات الأتباع وكيف كانوا يرتدون ملابس ألوانها مبهرجة منمقة ينظمها لهم النبلاء من آن لآخر للرفع من مكانتهم ومترلتهم . ولم يكن سبب ذلك ثراء هؤلاء النبلاء ورغبتهم في التباهي بهذا الثراء فقط ، بل كان ذلك طلباً لما يحس به الناس من متعة كنتيجة لتوفر هذه الألوان السخية المتشعبة . إن أثر ذلك واضح جداً بحيث أننا نلفت أولاً إلى الأشياء الملونة ثم إلى الأشياء الرمادية بعد ذلك .

ويصل هكسلي إلى أبعد من هذا عندما يوضح أن للألوان خواص سحرية خاصة في أذهان الكثيرين . ويبرهن هكسلي على ذلك بافتتان الإنسان بالصور ذات ألوان القوس قزح الساطعة التي يثيرها في الذهن تناول عقاقير معينة . والآن إن الصور السينمائية بما فيها من صفات مضيئة تقترب إلى حد كبير إلى نقاء الألوان التي نراها في الأحلام والروى ، عنها إلى الواقع . إن الجاذبية السحرية التي تتمتع بها ألوان الأفلام تكشف عن نفسها في كثرة ما يصف الناس الفيلم بأنه يشبه الحلم . ولا ضرورة بطبيعة الحال لأن نناقش أن الفيلم يقود متفرجه إلى تجربة غامضة سحرية . حتى الأديان فاتها لم تستخدم الألوان إلا كمجرد زناد يطلق عنان الفكر

بعيداً عن مشاكل الدنيا ، وكان رجال الدين دائماً يدعون للتأمل والتفكير لكي ينتقلوا بآبائهم إلى ما هو أبعد . إلا أن السينما التجارية بلاشك تفعل أمرين محددين : إنها تسبب متعة للمتفرج وتعتمد عليها . واستخدام الصفات الخاصة للألوان في الفيلم له دخل كبير في ذلك .

● استخدام اللون

التابع

كما هو الحال مع كل المتغيرات التي يتحكم فيها طاقم التنفيذ (الإضاءة ، التصوير ، الصوت) ، نجد أن العلاقة بين أى لقطة وأخرى إما أن تدعم التابع واما أن تحطمه . وإذا اختلفت لقطتان متتاليتان من مشهد واحد في نوعية الألوان فإن المتفرجين سيعتقدون إما أن هناك خطأ وإما أنه قد مضى بعض الوقت . ولذا فعلى طاقم التنفيذ إذا شاءوا أن يتدفق التابع القصة في نعومة ، أن يحاولوا المحافظة على بقاء نوعية الألوان على ما هي عليه . ونجد من ناحية أخرى أن أى تغيير في الوقت أو المكان (كأن يحدث تغيير من منظر خارجي إلى منظر داخلي مثلاً) يوفر فرصة مناسبة لتغيير توازن الألوان كوسيلة لتأكيد الفرق بين المنظرين .

الجو العام

تؤثر الألوان دائماً في الطريقة التي يتجاوب بها المتفرجون مع ما يشاهدونه . ويحدث هذا حتى في الحالات التي تستخدم فيها الألوان بدون عناية كافية ، كما كان يحدث في بعض أفلام المرحلة المبكرة للألوان في الثلاثينات . وكان للألوان وقع دعا صانعي أى فيلم روائى للمحترفين لأن يختاروا لفيلمهم « نظاماً للألوان » . وكان هذا يعنى حسن اختيار نوع الفيلم الخام الذى يتصف بالتحيز اللوني المناسب . وكانت أنظمة الألوان تستدعى إعداد المناظر والملابس بحيث تتمكن بعض الألوان من أن تهيمن على حساب ألوان أخرى . وأكثر من هذا ، لم يكن كل « نظام » للألوان يؤثر على الأشياء الموجودة أمام آلة التصوير فقط ، بل كان يؤثر أيضاً على معالجة الفيلم من حيث التحيز لبعض الألوان : فكانت الأضواء تغطي برقائق

من الجيلتين الملون ، وكانت أشعة الضوء التي تنتقل إلى الفيلم الخام يتم تعديلها بوضع مرشحات خاصة أمام عدسة التصوير ، وأهم من هذا كله أن الفيلم الخام نفسه كان يتعرض لإجراءات خاصة أثناء التحميص في المعمل لتعديل وضبط استجابته للألوان .

وليس من الصعب التعرف على التحيز اللوني لأي فيلم . فإذا كان مكتوباً فلن تخطيء التعرف عليه ، وإذا بدا كأن ليس هناك أي تحيز لوني ، فيمكن تحديد أي الألوان قد اختفت أو تصعب رؤيتها . وأي الألوان تهيمن على الصورة . وهناك وسيلة أخرى لإختبار هذا الأمر تحمل الإسم الرسمي « استبدال الألوان » ويمكن استخدامها في الحكم على تنظيم كل المؤثرات السينمائية . وتعرض هذه الوسيلة إلى إحلال بديل محل التأثير الذي نراه ، لكي نختبر مدى تجاوب المتفرج . فإذا كان اللون الأخضر مثلاً هو الغالب على الشاشة ، فيمكن أن نتخيل ماذا سيكون عليه التأثير إذا أحلنا اللون الأحمر محل الأخضر . فإذا كانت النتيجة عنيفة متطرفة فإن اللون الأخضر يكون له إسهام معين في معنى الفيلم عند تلك النقطة .

ويقدم لنا فيلم « اللدغة » (١٩٧٣) و«عربات النار» (١٩٨١) مثالين مناسبين : ويحاول هذان الفيلمان ، مثل عدد آخر من الأفلام الحديثة ، أن يخلقاً جواً عاماً لفترة معينة ، فترة العشرينات والثلاثينات ، ويستعينان بتأثيرات « نظام الألوان » كإحدى الوسائل لتحقيق هذا . فهيمن اللون البني واللون السيبا . كما تظهر ألوان الأصفر الشاحب والأخضر والألوان المخففة من البمبي والأحمر ، ولكننا لا نرى اللون الأزرق إلا إذا ظهرت السماء في الصورة . ويبدو كل شيء وخاصة في المناظر الداخلية وكأنه بلون السيبا الفاتح ، ويمكن الحصول على هذا التأثير باستخدام المرشحات ومن خلال مراحل التحميص . وليس من الضروري أن نفترض أن الحياة في العشرينات والثلاثينات كانت تبدو هكذا ، وعلى أي حال فغالبية متفرجي السينما أصغر سناً من أن يكونوا قد عاشوا خلالها . إن درجات الألوان المختارة بعناية إلى جانب لون السيبا المخفف تخلق إحساساً مبهماً بذلك العصر ، من خلال ارتباطها بما نذكره من الصور الفوتوغرافية القديمة المصبوغة بلون السيبا . إنه الارتباط بالصورة أكثر منه الارتباط بأحداث تلك الفترة الذي يجعل من صباغة السينمائي للصورة تصرفاً ناجحاً في هذه الحالة .

ويمكننا الآن أن نعود إلى فكرة « استبدال الألوان » وأن نختبرها بأن نسأل

أنفسنا عما إذا كان المتفرج سيغير من تجاربه مع فيلم « اللدغة » إذا كان اللون الغالب فيه لوناً بارداً مثل الأزرق الثقيل . والإجابة أن ذلك يغير من الأشياء إلى حد كبير . إن الأزرق البارد (وهو درجة لون تيمن على أغلب الأفلام البوليسية الحزينة في السنوات الأخيرة) يجعل المتفرجين يشعرون بالإغتراب والبعد عن الأحداث وينقلهم إلى موقف معادى من الذين يقومون بعمليات النصب والخداع في الفيلم . أما بالنسبة لما تم تنفيذه فإن الألوان البنية الدافئة والألوان الحمراء المخففة المنسجمة والألوان الخضراء تخلق جواً عاماً مريحاً يطمئن المتفرجين ويساعدهم على التمتع وعلى التعاطف مع عمليات النصب التي يؤديها المحتالون البارعون ، الذين هم أبطال الفيلم . ومرة أخرى نجد أنفسنا أقرب إلى الحلم منا إلى الواقع .

إن اللون يمكنه على أى حال أن يفعل أكثر من مجرد أن يخلق إحساساً بالدفء أو البرودة . لقد أحسن أ. ج. رينرتسون وصف مدى قوته فيما يلي :
« إن التأثيرات العاطفية للون معروفة تماماً . وكل الكائنات الحية لها ارتباطاتها الخاصة مع الألوان . وبينما نجد أن هذه الارتباطات غير موحدة ، نجد أن بعضها يتجمع حول ألوان معينة داخل ثقافة معينة . ففي المجتمعات الغربية مثلاً ، نجد أن اللون الأحمر يرتبط بالحياة والدم والقوة والحب والعنف ، بينما يرتبط اللون الأزرق بالبرود والهدوء والشجاعة والأمانة . ويرتبط اللون الأصفر بضوء الشمس والمرح والحب ، واللون الأخضر بنمو الأشياء والحياة والخصوبة ، واللون الأرجواني بالنبل والتضحية » .

هذا التداعي والارتباط ، كما أوضحه رينرتسون ، مجرد اقتراح . وعلى الألوان أن تنسجم مع بعضها وتكمل بعضها البعض لتقدم جواً عاماً ، يكون على المخرج من جانبه أن يخلقه بوسائل أخرى غير اللون وحده . وغنى عن الذكر بطبيعة الحال ، أنه يمكن استخدام الألوان لخلق إرتباطات تكون على عكس ما سبق ذكره هنا ، مهما كان الرأي قد استقر عليها من قبل .

● رمزية اللون

ويمكن للألوان ، إلى جانب إستخداماتها العاطفية والإيحائية ، أن تستخدم بطريقة رمزية أكثر دقة ، وإن كان وقعها العاطفي في هذه الحالة أمراً خاضعاً للإحساس .

نجد في فيلم « لا تنظر الآن » (١٩٧٢) على سبيل المثال ، أن اللون الأحمر يخلق علاقة مزعجة بين الأحداث التي لا يبدو أن هناك رباطاً منطقياً بينها ، ثم هذا الارتباط أمام الجمهور باعادة تقديم أشكال مثلثة باللون الأحمر بارزة عما يحيط بها . وكان لهذه الأشكال وقع هائل لأنها كانت تظهر في لحظات مقلقة ، دون أن يزود الجمهور بأي معلومات عما تعنيه هذه الأشكال ، وكان على المتفرجين أن يحاولوا حل هذا اللغز طوال الفيلم ، إلى أن تم حله في النهاية . وهكذا تنقل رمزية اللون المتفرج إلى علاقة استفهام نشطة مع ما يراه على الشاشة .

ولا تحتاج رمزية اللون إلى أن تصل إلى هذا المدى من المطالب من المتفرجين . إن فيلم « الكترا تنزلق باللون الأزرق » (١٩٧٣) يشمل بعض أجزاء يؤدي تغيير التحيز اللوني فيها إلى تحطيم أي إحساس بالواقعية . قد يبدأ مشهد ما باللون زرقاء ، ثم يتحول ببطء إلى ألوان حمراء ، وقد ينعكس الأمر ، وكانت الألوان الحمراء والزرقاء هي درجات الألوان الغالبة على الفيلم . ولم يمنع فشل المتفرج في حل هذا اللغز من أن يفهم موضوع الفيلم ، إلا أنه يقلل من تذوقه وتقديره له . إن اللونين في الواقع متعارضان . ودرجات اللون الأزرق تعبر عن الزى الرسمي لرجال الشرطة ، الذين ينتمى إليهم البطل . وهذه الألوان الزرقاء باردة وقاسية بوضوح ، وترتبط هذه الصفات بالسلوك القاسي غير السليم لهؤلاء الرجال . أما اللون الأحمر ، كما نعرف ، فله روابط محددة بفكرة الحياة والحيوية ، وله أيضاً على العكس روابط بالدم والموت . ولذا فهو يعبر عن محاولات البطل لتخليص نفسه من عقلية الشرطة الزرقاء ، وليتجه لأن يكون أكثر إنسانية ، وهي محاولة كلفته حياته في النهاية . في هذا الفيلم يأخذ اللون دوراً يعتمد على قواه الموحية ، وإن كان له قيمته الرمزية المحددة . .

الجزء الثالث

آلة التصوير

آلة التصوير السينمائي هي الآلة التي يتم داخلها تسجيل الصورة المتحركة . وهذه الآلة تؤثر في تلك الصورة بعدة طرق ، لكل منها نتائجها على الصورة التي يراها المتفرج .

● وضع آلة التصوير

ليس من الصعب معرفة أن آلة التصوير يمكن أن تتخذ وضعاً قريباً أو بعيداً من موضوع التصوير . ويتبع هذا أن وضع آلة التصوير يغير من المعلومات التي تنقلها عن ذلك الموضوع . وهذه الأوضاع المختلفة لها أسماء ، وإن كانت هذه الأسماء لا تحدد بالضبط مكان آلة التصوير ، إلا أنها تصف علاقة آلة التصوير بالموضوع بالقدر الكافي . وهناك طريقتان للتفكير في أثر هذه الأوضاع . الطريقة الأولى هي ملاحظة الحجم (وغالباً ما يكون حجم الإنسان) نسبياً داخل إطار التصوير . والطريقة الثانية تعتمد على ملاحظة نسبة موضوع التصوير إلى الخلفية داخل إطار الصورة . وسوف نبحث الآن كلا الطريقتين .

اللقطات البعيدة

لقطة بعيدة جداً (ل . ب . ج)

في هذا النوع من اللقطات تصل آلة التصوير إلى أبعد مسافة يمكن أن تصل إليها من موضوع التصوير ، الذي سيأخذ في هذه الحالة نسبة صغيرة جداً من إطار الصورة . ويهيمن المكان على الصورة . وتعرف هذه اللقطة أيضاً باسم « اللقطة



الصورة ٢٢ - لقطة بعيدة جدا •



الصورة ٢٣ - لقطة بعيدة •



الصورة ٢٤ - لقطة بعيدة متوسطة •



الصورة ٢٥ - لقطة متوسطة قريبة •



الصورة ٢٦ - لقطة قريبة •



الصورة ٢٧ - لقطة قريبة جدا •

التأسيسية ، establishing shot لأن لها تاريخاً طويلاً في الإستخدام لتؤسس أو توضح مكان جزء جديد من الأحداث . وإذا رأى المتفرجون لقطة تأسيسية لقافلة من الفرسان تشق طريقها عبر التلال البعيدة ، فانهم سيعرفون بدون شك نوع الفيلم الذى تسهله هذه اللقطة .

لقطة بعيدة (ل . ب . ٠)

تظل آلة التصوير بعيدة ، ولكن ليست بعيدة جداً . ومازال المكان هو الذى يشغل أغلب المساحة داخل إطار الصورة . ويبدو الممثل الواقف بكامل جسمه داخل الإطار ، بحيث لا يقطع جزءاً من رأسه ولا من قدميه ، وإن كانوا ليسوا بعيدين عن خط الإطار (الطرف الخارجى لحدود الصورة) .

لقطة بعيدة متوسطة (ل . ب . ٠ م . ٠)

يقطع خط الإطار الآن جزءاً من موضوع التصوير ، الذى يظل على مسافة متوسطة من آلة التصوير . وفى حالة الممثل الواقف فان خط الإطار السفلى يمر بالساقين ، مستبعداً القدمين والكاحلين من الصورة .
وجميع اللقطات البعيدة ، على اختلاف درجاتها ، توفر أغلب مساحة الصورة للمكان الذى يوجد فيه الممثل أو الأشياء الأخرى . وإذا بقيت الصورة ثابتة فان المتفرج يوجه انتباهه إلى تلك المساحة الأكبر ، وهى المكان . ومالم يفعل الممثل شيئاً يفيد شخصيته درامياً بطريقة ما (كأن يتحرك حركة كبيرة أو أن يتكلم) فان المتفرج لن يضيف معلومات جديدة عنه ، فحجمه صغير داخل الإطار وحوله تفاصيل كثيرة . قد يكون جسمه وزيه واضحين ، لا أكثر من هذا ، وقد لا يمكن تمييز هذا فى حالة اللقطة البعيدة جداً .

ويتبع هذا أن الفيلم الذى يعتمد بوفرة على اللقطات البعيدة يكون اهتمامه أصلاً بالبيئة المحيطة بشخصياته أكثر من اهتمامه بشخصيتهم ، وتكون الظروف الإجتماعية هى محور الإهتمام أكثر من سلوك الفرد . ولهذا نجد أن بعض الأفلام التسجيلية ذات الموضوعات الإجتماعية تميل للاحتفاظ بالناس فى لقطات بعيدة .

اللقطات المتوسطة

لقطة متوسطة (ل . م . ق)

في مثل هذه اللقطة نجد أن الموضوع أو الممثل والمكان المحيط به يشغلان مساحات متساوية لكل منها داخل الصورة . ويستبعد حوالى نصف موضوع التصوير من الصورة . نجد في حالة الممثل الواقف أن خط الإطار السفلى يمر بنحصر الممثل .

لقطة متوسطة قريبة (ل . م . ق)

تقرب آلة التصوير من الموضوع أكثر قليلا . وإن كان الممثل أو الموضوع يغلب على مساحة الصورة ، إلا أننا مازلنا نرى المكان ، وإن كان ذلك بتركيز أقل مما في حالة اللقطة المتوسطة . ويمر خط الإطار السفلى الآن بصدر الممثل . في هذه الأوضاع للقطة المتوسطة ينقسم حيز الصورة بالتساوى بين الممثل والمكان المحيط به . واللقطة المتوسطة هي اللقطة التقليدية لتقديم إثنين من الممثلين (« اللقطة الثنائية ») أو ثلاثة ببعض البراعة (« اللقطة الثلاثية ») . إنها إذاً لقطة يرتبط بها الفرد بتركيز متساو مع فرد آخر أو مع المكان المحيط به . ويمكننا الآن أن نرى بعض التفاصيل في وجه الشخصية ، دون أن نحجب المكان عن الأنظار . والفيلم الذى يقتصر على اللقطات البعيدة والمتوسطة قد ينحصر اهتمامه بالشخصيات كمجرد نماذج ، وليس . كأفراد لهم سماتهم النفسية المتميزة . ويضع هذا الفيلم الشخصيات داخل مجتمعهم يعرضهم بين زملائهم في البيئة أو الخلفية التي ينتمون إليها . وكان هذا بالضبط هو ما قصده رواد الواقعية الجديدة الإيطالية في الأربعينات والخمسينات ، يقدمون حياة العمال والفقراء في المدن الإيطالية التي دمرتها الحرب . وفي فيلم روبرتو روسيليني « روما مدينة مفتوحة » (١٩٤٦) لا نكاد نرى لقطة قريبة واحدة .

لقطات قريبة

لقطة قريبة (ل . ق)

تكون آلة التصوير قريبة من الممثل بحيث تحصل منه على لقطة للرأس والكتفين .

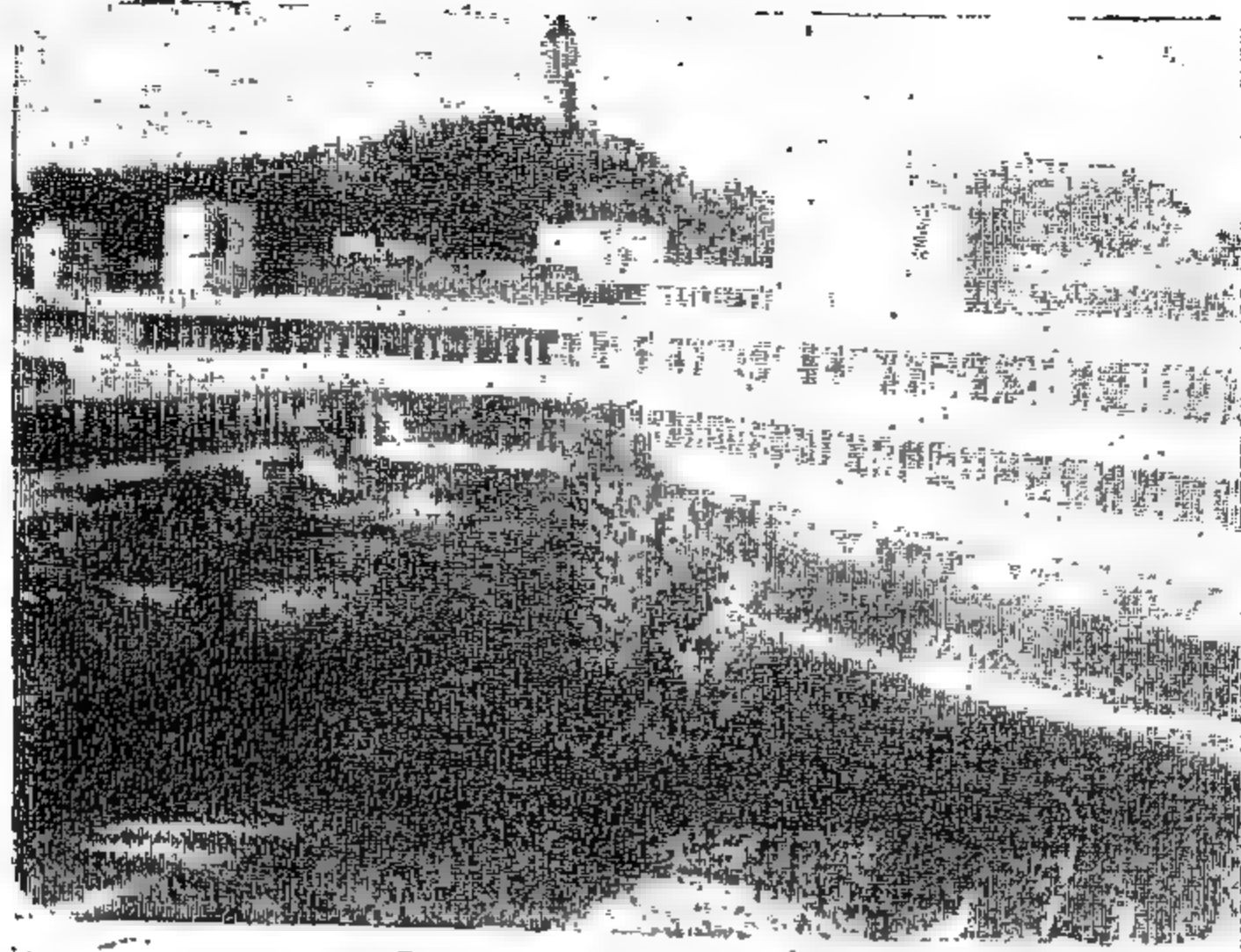
وإذا كنا نصور شيئاً فإنه يشغل أغلب الصورة . وكما يوحي اسم اللقطة فإنها تسمح للمتفرجين بأن يفحصوا الموضوع الرئيسى للتصوير بالتفصيل ، ويكاد هذا الموضوع الآن أن يشغل حيز الصورة بأكملها .

لقطة قريبة جداً (ل . ق . ج .)

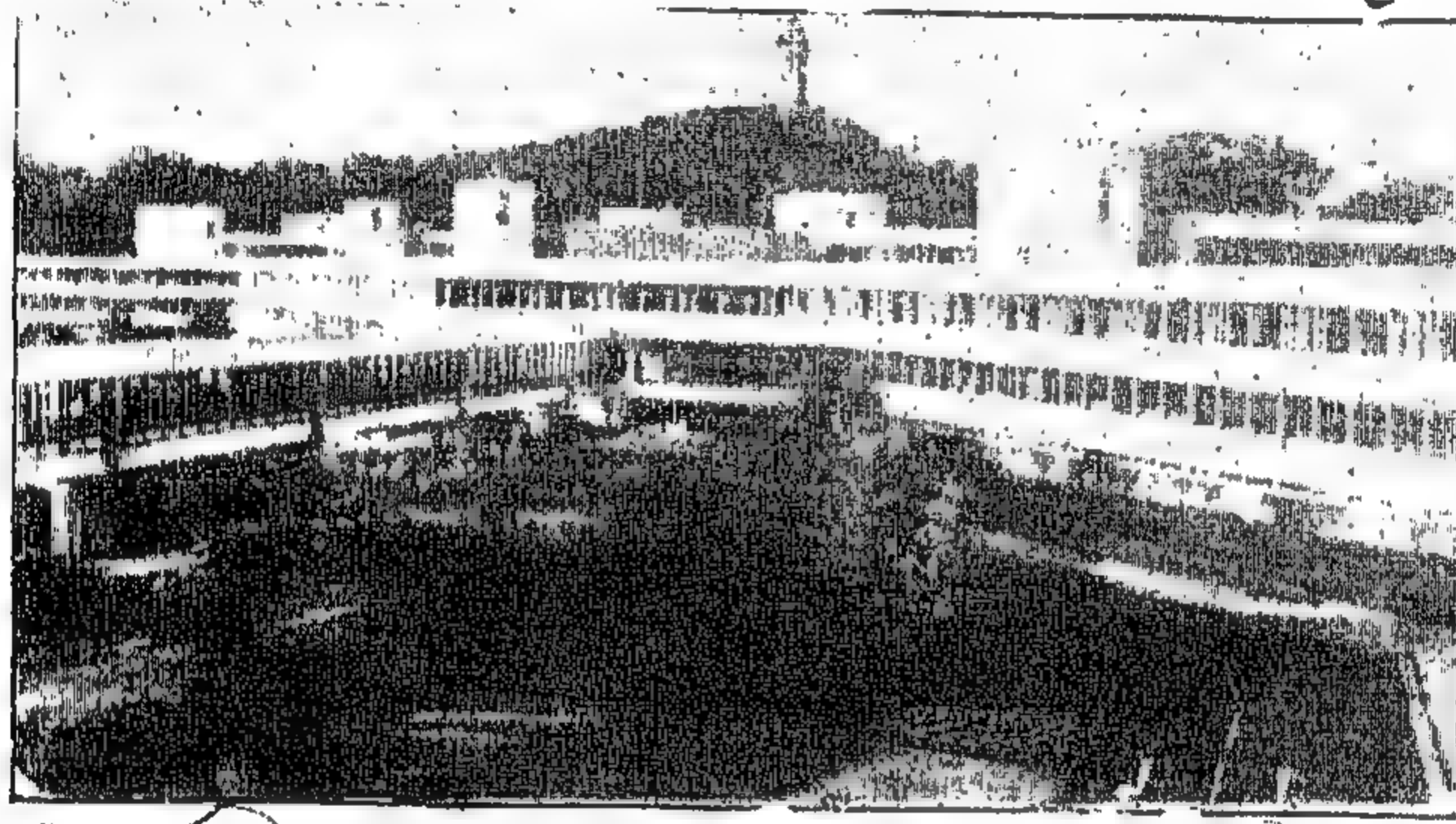
في هذه اللقطة يزداد إقتراب آلة التصوير من الممثل بحيث لا يبدو منه سوى جزء من الوجه ، مسجلاً بكامل تفاصيله . ولا مكان في الصورة لأى شئ آخر . في اللقطات القريبة نرى الموضوع الرئيسى للتصوير بالتفصيل إلى الحد الذى يكشف عن طبيعته مع استبعاد أى معلومات عن أى شئ آخر . وعندما تبدو اللقطة القريبة على شاشة كبيرة ، فيمكن لعواطف الممثل أن تستحوذ على المتفرجين . قد تهمر الدمعة مسافة مترين على الحد . وفي اللقطة القريبة جداً تملأ الإبتسامة الشاشة . وهكذا تصلح اللقطات القريبة جيداً لكى تكشف عن الحالة الداخلية للشخصية ، لأن الممثل القدير يستخدم وجهه كوسيلة للتعبير عن أدق إنعكاسات العاطفة . أما في اللقطات القريبة جداً فيبدو وكأننا قد إنتقلنا داخل رأس الممثل . إن الألفة هنا غير عادية لأننا في واقع الحياة لانقرب أبداً من أحد إلى هذا الحد إلا محبيناً وأفراد عائلتنا .

الشاشة العريضة

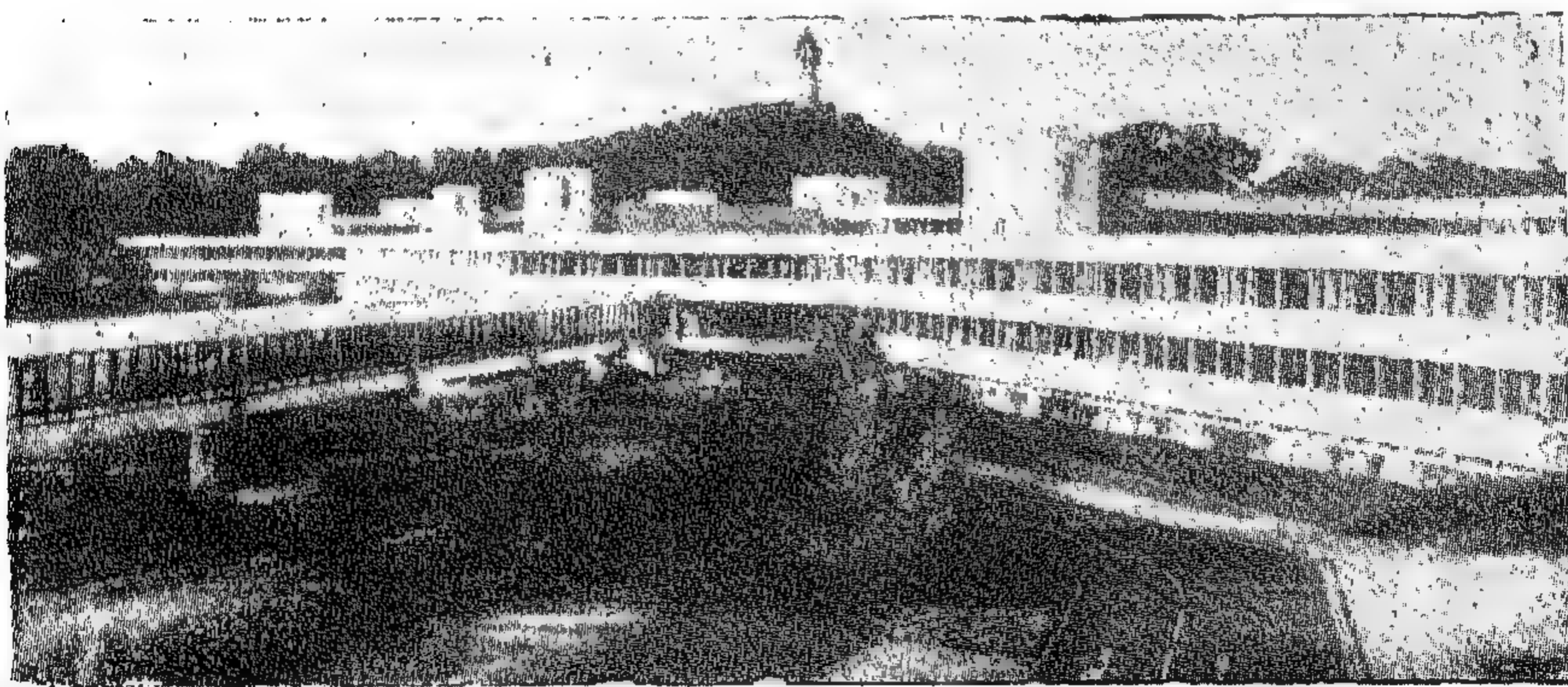
النسب المشار إليها في الوصف الآتى لأوضاع آلة التصوير المختلفة تصف ما يحدث للشاشة القياسية (وهى الشاشة ذات النسبة المساوية لنسبة شاشة التلفزيون) . ولكن الشاشة العريضة تغير من هذه العلاقات في الحيز ، ويزيد هذا التغير كلما اقتربت آلة التصوير من موضوع التصوير . وفي حالة نسبة السينما سكوب ، حيث يزداد عرض الشاشة عن ضعفى إرتفاعها ، هناك حيز يسمح بلقطتين قريبتين في إطار واحد ، كما تسمح اللقطة المتوسطة في هذه الحالة بروية المزيد من البيئة المحيطة أكثر مما تسمح به اللقطة البعيدة في الحالة العادية . وهكذا تسمح أفلام الشاشة العريضة للسينمائي بأن يعرض الممثل بتفاصيله عن قرب ، إما مع شخص أو شخصين آخرين أو مع خلفية كافية . ونرى بالتالى أن هذه النسبة مكنت السينمائي من خلق نوع جديد من العلاقة بين الشخصية والبيئة .



الصورة ٢٨ - نسبة الشاشة العادية (الأكاديمي) : نسبة الارتفاع الى العرض ١ : ١.٣



الصورة ٢٩ - الشاشة العريضة : نسبة الارتفاع الى العرض ١ : ١.٨



الصورة ٣٠ - سينما سكوب : نسبة الارتفاع الى العرض ١ : ٢.٢٥ او أكثر .



الصورة ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ - نرى في الصور الثلاث زوايا التصوير العادية والعالية والمنخفضة . ولا تكتفى الزاوية العالية أو المنخفضة بأن تجعل أحد الشخصين مهيمنًا على الآخر ، بل هي ترفع خط الأفق أيضا (في حالة الزاوية العالية) أو تخفضه (في حالة الزاوية المنخفضة) .

● الزوايا العالية والمنخفضة

لا يلزم لآلة التصوير أن تكون على نفس ارتفاع موضوع التصوير ، بل يمكنها أن تكون أعلى منه أو أوطى . وهناك تقاليد سينمائية تفيد بأن تصوير ممثل من زاوية عالية (أى أن تتجه آلة التصوير إلى أسفل عندما تنظر إليه) يجعل المتفرج يشعر بأنه في وضع أقوى من الممثل . وبالعكس ، أن اللقطة من زاوية منخفضة تضع الممثل وكأنه فوق المتفرج ، فيؤثر عليه بقوته ونفوذه . ويمتد هذا إلى أن تبدو الشخصية المصورة من زاوية منخفضة أقوى من شخصية أخرى مصورة من زاوية عالية . ونشأت هذه التقاليد المتبعة من بعض أنواع السلوك الإجتماعي . إن تخطيط رئيس العمل مثلا ، بأن يضع مرءوسه في مقعد منخفض بينما يقف هو ليوجه كلامه إليه ، تخطيط معروف .



الصورة ٢٢ - من زاوية تصوير عالية •



الصورة ٢٣ - من زاوية تصوير منخفضة •

ومع هذا يمكننا أن نستخدم زوايا التصوير العالية والمنخفضة بطرق لا تمت من قريب أو بعيد لهذا النوع من الارتباط الطبيعي . كما يمكن أن تنفذ هذه الزوايا من أوضاع مذهلة بعيدة تماماً عن تصرفاتنا اليومية بحيث لا نملك عندما نراها إلا أن نلاحظ غرابتها . لقد وجه المخرج **أورسون ويلز** آلة التصوير لتلتقط محتويات حجرة من سقفها ، وفي مناسبة أخرى كاد أن يضع آلة التصوير تحت قدم شخص ضخم جدا وهو يخرج من سيارته . إن مثل هذه الأمثلة تقدم لنا شيئاً جديداً ، وهو أن آلة التصوير مهما كان مكانها تخلق للمشاهد وجهة نظر محددة . وقد تكون وجهة النظر هذه طبيعية وقد تكون خيالية تماماً .

وجهة النظر

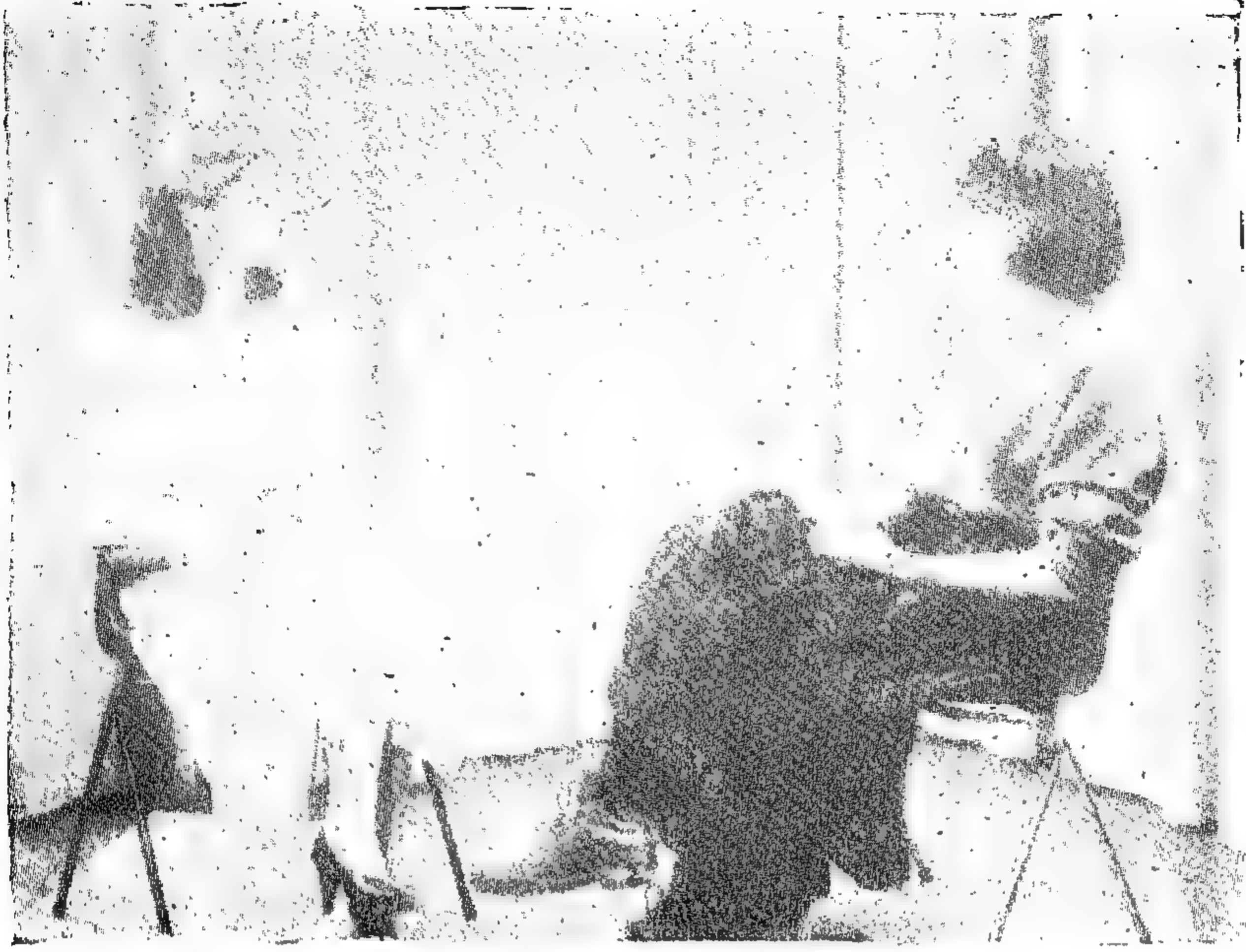
قد تقوم آلة التصوير بدور المندوب ، أو الوسيط ، الذي يشاهد المنظر نيابة عنا . ولتنفيذ هذا تأخذنا آلة التصوير لتضعنا في وجهة نظر معينة . وليست هذه الفكرة بالبساطة التي تبدو عليها ، لأن وجهة النظر هذه قلما تتشابه مع تلك التي يمكن أن يحصل عليها إنسان شاهد نفس المنظر .

وجهة النظر الذاتية

قد تأخذ آلة التصوير أحيانا ، ولجزء صغير من مشهد ، مكان أحد الشخصيات ، وهو ينظر إلى الأحداث من النقطة التي ينظر منها ، أو وهو ينظر إليها من فوق كتفه . هاتان تنوعتان من وسيلة تسمى « وجهة نظر ذاتية » ويصبح للمتفرجين نفس وجهة نظر الشخصية خلال تلك الفترة . وهناك وضع بديل آخر ، عندما تفحص آلة التصوير أفعال أحد الشخصيات وردود أفعاله عن قرب ، بحيث يبدأ المتفرجون في الإحساس بتجاوبه مع ما يدور حوله . هذه تنوعة أخرى من وجهة النظر الذاتية .

وجهة النظر الموضوعية

لا تستمر الطرق الذاتية في المشاهدة لأكثر من بضعة لحظات ، بينما توضع آلة التصوير عادة بحيث تقوم بدور موضوعي . وكما سبق أن ذكرنا فإن استخدام آلة



الصورة ٣٤ - وجهة نظر موضوعية لفتاتين •



الصورة ٣٥ - لقطة ذاتية مصورة من وجهة نظر إحدى الفتاتين •

التصوير لا يمكن أن يتساوى مع عين الإنسان الموجود في نفس المكان . ومع ذلك ،
نتحدث عن أن آلة التصوير تخلق وجهة نظر . كيف يمكننا أن نفهم هذا ؟
إحدى الطرق المفيدة لكي نرى كيف تعمل « وجهة النظر الموضوعية » هي أن
نفحص أحد نماذجها الشائعة ، والمعروفة باسم « وجهة النظر المتميزة » . وفكرة تمييز
وجهة نظر معينة هي أن نزود المتفرج بمعلومات أوفى عن المشهد الذي يدور أمامه أكثر
من المعلومات التي يمكنه أن يحصل عليها لو كان قد شهد نفس المشهد في الحياة الفعلية .
إن آلة التصوير تتحرك من مكان إلى آخر ، ومن لقطة إلى أخرى ، لتعرض عليه
كل ما يلزمه أن يعرف ولكي تجيب على الأسئلة التي تثيرها قصة الفيلم في هذه اللحظة .
ولهذا نجد أن أوضاع آلة التصوير المطلوبة لتوفير وجهة نظر متميزة ، يلزم إختيارها
بما يتفق مع الأحداث التي تدور في السيناريو ، لتعطى المشاهد بصيرة نافذة في كل هذا .
وبشرح هذا النموذج التنظيم الذي تعتمد عليه غالبية الأفلام الروائية التجارية ومسلسلات
التلفزيون ، وبالتالي يمكننا فحص هذه الأعمال كنماذج توضيحية . ويمكن مقارنة
التأثير الكامل لهذا بما تصل إليه الرواية على يد الراوي الذي يعرف كل شيء والذي
يروى لنا صوته القصة ، فهو يعرف متى يكشف لنا عن كل شيء يريد المؤلف
الأصلي من القارئ أن يعرفه .

لنفرض أن « أ » يسير إلى « ب » ويتحدث إليه بإيجاز ثم يطرحه أرضا بلكمة
في وجهه . يمكن تغطية هذا الحدث في لقطة بعيدة تعطينا وجهة نظر موضوعية ،
لكنها ليست تغطية متميزة . إن وجهة النظر المتميزة توفر للمتفرج الإجابة على عدة
أسئلة قد يثيرها الحدث في ذهنه . إن المتفرج يريد في هذا المثال أن يكشف ما الذي
كان يدور بلمن « أ » ، وإذا أخذنا لقطة أقرب للشخصين ، ربما بالنظر إلى « أ »
من فوق كتف « ب » لحققت رغبة المتفرج . وبعد ذلك قد يريد المتفرج أن يعرف
كيف يتجاوب « ب » مع ما قاله « أ » ، واللقطة التي ذكرناها توا لن توضح « ب » ،
لذا يلزم أن نقطع الحدث إلى لقطة ثالثة ، ربما تكون هي الكلمة للقطة الثانية ، ولكننا هنا
ننظر إلى « ب » من فوق كتف « أ » .

ومن الممكن أن يمتد هذا النموذج إلى أكثر من هذا ، وسوف نختبر مثالا أطول
عندما نفحص أسلوب التقطيع الذي يكمل هذا الأسلوب في التصوير (ص ١٤٠) . وهناك
بطبيعة الحال عدة طرق أخرى لتغطية هذا المشهد وإعطاء المتفرج وجهة نظر متميزة .
وقد يفكر البعض (وإن كان تفكيراً غريباً غير مريح) أنه يمكن تنفيذ ذلك من خلال

لقطات قريبة جداً لشفاه كل من الرجلين الغاضبين . وليس هذا هو الحل . إن ما نريد أن نلاحظه أن مشهداً بسيطاً قد تم تقسيمه إلى لقطات وضعت المتفرج في موقف خاص متميز . وهذا بدوره يمكن المتفرج من أن يختار أجزاء معينة من المعلومات المرئية التي دفعته الأحداث إلى الرغبة في مشاهدتها . ويتضمن مفهوم وجهة النظر المتميزة طريقة كاملة في بناء السرد الفيلمي ، إنه لا يصف طريقة معينة لتصوير مشهد (مثل المفهوم الذي يقترح التصوير في لقطات قريبة فقط) . هناك عدة طرق مختلفة لتقديم وجهات نظر متميزة لأي مشهد معين .

وهكذا نجد أن وجهة نظر آلة التصوير تضع المتفرج في علاقة معينة مع الأحداث . وأن هذه العلاقة تختلف في حالة الموضوعية عن حالة الذاتية وهذا يسهل فهمه . وأن وجهات النظر الموضوعية تختلف إحداها عن الأخرى ، ويمكننا أن نتعرف على هذا عندما نقارن نوع وجهة النظر المتميزة التي تخيلناها لمشهدنا الصغير العنيف ، بالموضوعية الثابتة للقطعة تأسيسية واحدة يمكن أن يصور خلالها كل الحدث . هذه الاختلافات في وجهات النظر تؤثر جدرها فيما يراه المتفرج وبالتالي فيما يعرفه ، وفي الطريقة التي يتجاوب بها عاطفياً مع ما يراه وحسب مدى إقترابه من أجزاء معينة من الحدث .

● العدسات

لقد اعتمدنا في كلامنا السابق على عدة افتراضات معينة لم نتعرض لها ، فلقد ذكرنا أن آلة التصوير يمكنها أن تنتقل من نقطة إلى أخرى ، كما افترضنا أنها ترى بعين واحدة ما يطابق الرؤية الآدمية . وعلينا الآن أن نراجع معاً هذا الكلام ، لأن كلامنا عن الإنسان وعدسة آلة التصوير تعمل بطريقة مختلفة تماماً في واقع الأمر .

إن عين الإنسان تختار بطريقة لا يمكن للعدسة أن تجاريها فيها . تخيل أنك تجلس في حجرة تتناول الشاي مع أحد أصدقائك . وبينما أنت تأكل قطعة من الحلوى كنت تتحدث إليه ، واستمر الحديث وازداد اهتمامك به ، وتلاحظ فجأة أن صديقك قد أسقط قطعة كبيرة من الحلوى في الحية ، وتجد أنه لا يمكنك أن تبعد عينيك عنها . يجب أن يفترض في هذا المثال البسيط أنك لم تتحرك من مقعدك ، وأنه يمكنك دون أن تحرك رأسك ولا عينيك أن تستوعب تماماً نصف الحجرة الذي أمامك مستخدماً المجال الكامل لرؤياك . ومع ذلك ومن نفس مكانك عندما الفتت نظرك قطعة

الحلوى فان ذهنك يركز تماماً على تلك المساحة الصغيرة من مجال رؤياك لتفحصها بالتفصيل ، وتتجاهل كل ما يقع حولها . ما زال باقى المجال مرثيا لك ، ولكنك لا تبالي به ، أى أنه باحساس معين كأنه غير مرئى لك . هذه القدرة على الرؤية الإنتقائية تنشأ من توجيه العقل للعينين . إن العقل يفحص الآن ذلك الجزء من الصورة التى لفت انتباهه فقط .

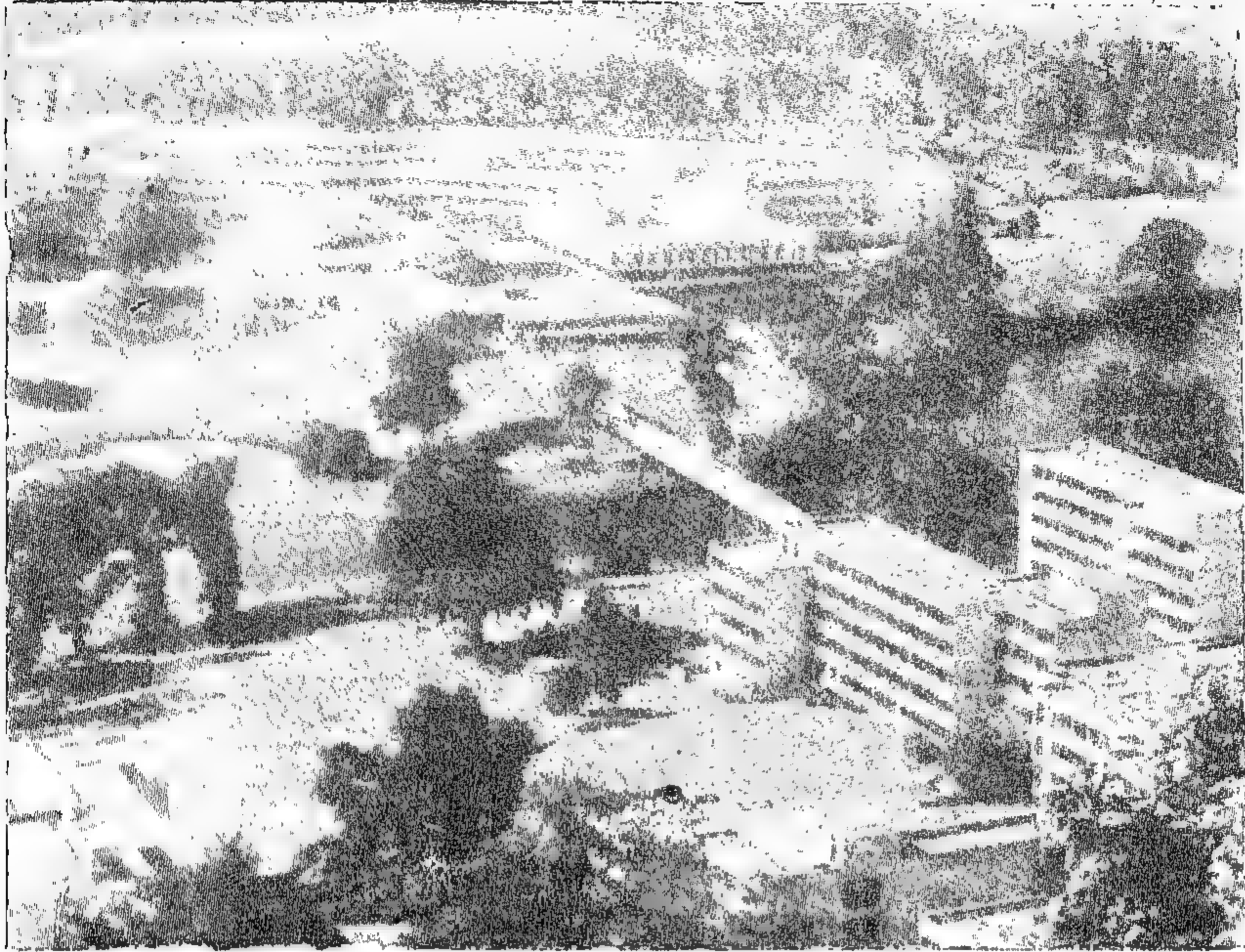
إن آلة التصوير لا تعمل بنفس الطريقة عندما تكون مجهزة بعدسات ذات « بعد بؤرى ثابت » . وإن كانت العدسة « الزوم » يمكنها أن تقلد هذا التأثير ، إلا أنها لا تفعله بنفس الدرجة من الكمال ، وهى حالة خاصة سنعرض لها فيما بعد. إن العدسات ذات البعد البؤرى الثابت تنقل ببساطة كل ما يدخل فى مجال رؤياها إلى مستحلب الفيلم الحام . وهذا هو أحد الأسباب التى تدعو إلى حسن إختيار مكان آلة التصوير . ولكن هناك أنواعا مختلفة من العدسات ذوات البعد البؤرى الثابت ، ولكل منها خصائصها المحددة التى تغير من الصورة التى تنتجها .

عدسات ذوات بعد بؤرى ثابت

يكفينا من وجهة نظرنا كمحللين للصورة ، أن نعرف أن العدسات ذوات البعد البؤرى الثابت لها زاوية قبول (أى عرض الرؤية) لا تتغير ، كما أن لها « عمق مجال الوضوح » ثابت أيضاً وله خصائصه (أنظر ص ٧٨) . وبصفة عامة هناك ثلاثة أنواع من هذه العدسات .

عدسات عادية

تكاد هذه العدسات أن تكون نسخة مطابقة لعين الإنسان من حيث الرؤية ، بمعنى أن الصورة التى تقدمها لها نفس معدل المنظور الذى تقدمه العين . ويمكننا أن نصف المنظور بأنه التأثير الذى يسببه الإنكماش الظاهرى للأشياء التى تبعد عن المتفرج . ونجد فى حالة العدسات العادية أن الأشياء تبدو بنفس التناسب فى صغر الحجم كلما بعدت ، كما هو متوقع فى الحياة العادية ، وهذا هو ما يعطى الصورة التى تنتجها العدسة العادية منظوراً يقترب تماماً من المنظور الذى إعتدنا عليه بعيوننا المجردة . وهكذا نجد أن إحساسنا بالمسافة داخل الصورة يماثل إحساسنا بالمسافة كما نتوقع أن نحصل عليه لو أننا شاهدنا نفس المنظر بعيوننا المجردة . والمنظور هام جداً للسينمائي

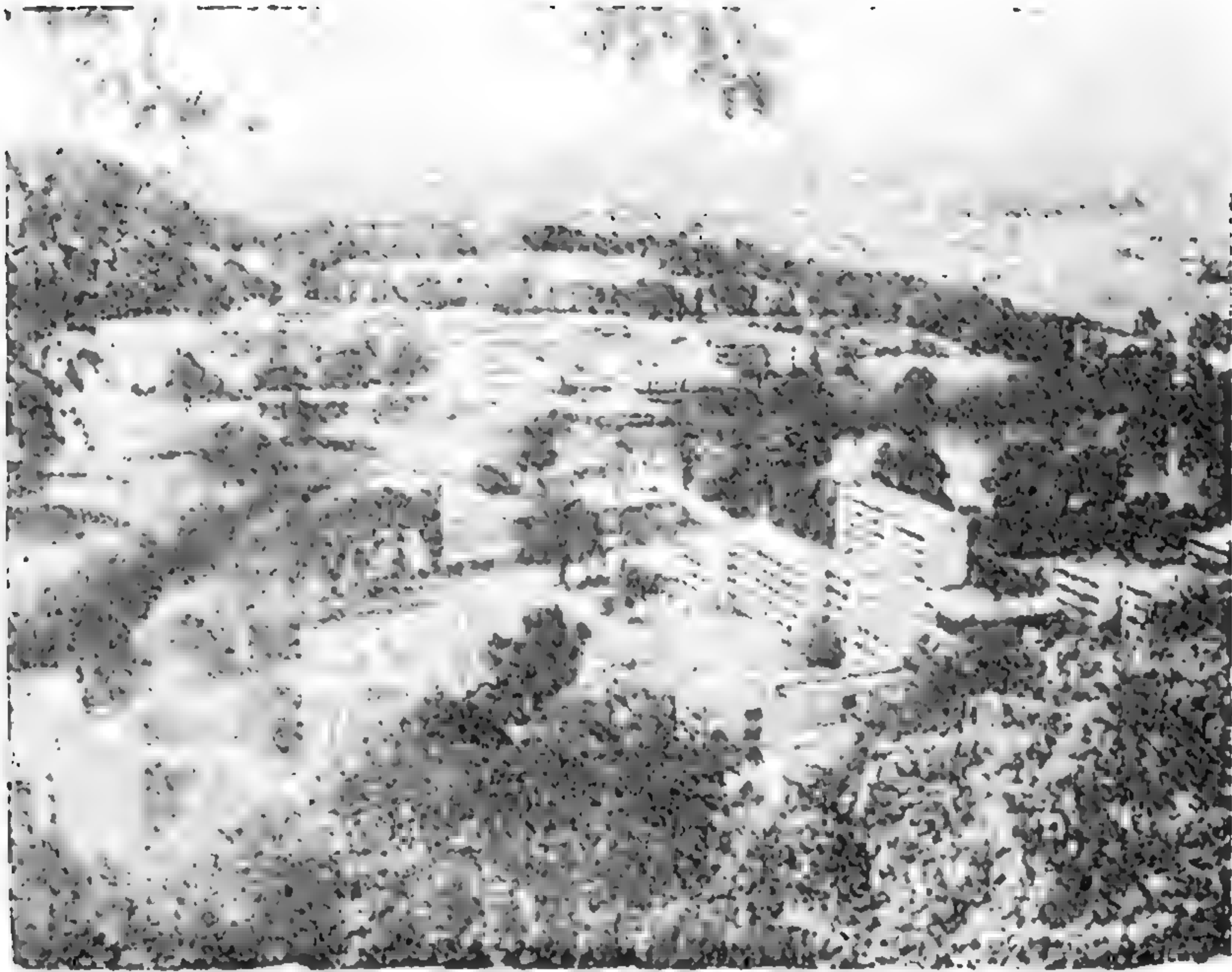


الصورة ٣٦ - منظر طبيعي مصور بعدسة عادية .

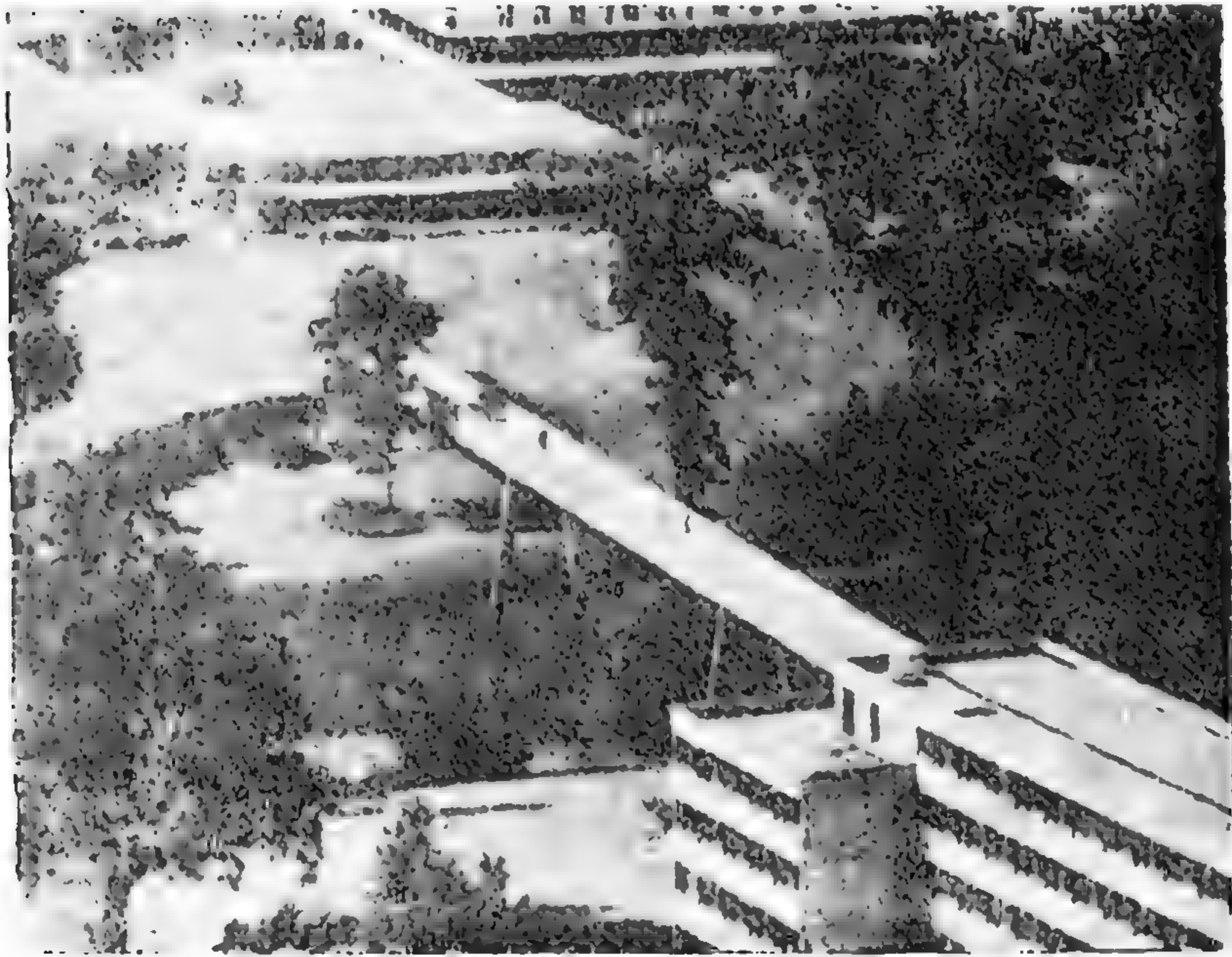
لأنه أحد الوسائل التي تمكنه من خلق إحساس بالبعد الثالث ، أى بالعمق في صورة لها بعدان فقط ، هما العرض والارتفاع .

عدسات ذوات زاوية واسعة

كما يتضح من التسمية هذه العدسات لها زاوية قبول أوسع مما لعين الإنسان ، وبالتالي فهي تستوعب منظرأ أعرض مما تستوعبه العين في نظره واحدة . ولهذا نتائجها المثيرة . ويحدث تحريف مثير للاهتمام عندما يظهر المنظر ذو الزاوية الواسعة على الشاشة، لأن الشاشة بطبيعة الحال لا تتغير مساحتها كلما تغيرت العدسة المثبتة في آلة التصوير. هناك في الواقع إنضغاط قليل في الصورة، مما يؤثر على إدراك المنظور ويبدو أن العدسة ذات الزاوية الواسعة تزيد من عمق المنظور ، بحيث تجعل الأشياء تنكمش بمعدل أسرع بالنسبة للمسافة ، عما يبدو امام العين المجردة . وإذا نظرت آلة التصوير من فوق كتف أحد الشخصيات إلى شخصية أخرى



الصورة ٣٧ - لقطة لنفس المنظر الطبيعي مصورة بعدسة ذات زاوية واسعة من نفس الوضع •



الصورة ٣٨ - لقطة لنفس المنظر الطبيعي مصورة بعدسة تليفوتو من نفس الوضع •

فان المسافة بينهما في العمق تقاس من حكمتنا على حجمهما النسبي . إن العدسة ذات الزاوية الواسعة تجعل الشخص الأقرب يبدو أضخم مما يبدو للعين، وتجعل الشخص الأبعد يبدو أصغر. وعندما ترى العين هذه الصورة المحرفة على الشاشة فإنها تكيف المنظور حسب المعدل الذي تعرفه من خبرتها اليومية . وبالتالي فهي تترجم الصورة التي تقدمها العدسة ذات الزاوية الواسعة على أنها تعرض عمقاً أكبر من الواقع . وفي مثالنا يرى المتفرج الشخصين بعيدين عن بعضهما أكثر مما هما في الواقع . إن العدسة ذات الزاوية الواسعة تزيد من العمق الظاهري .

وهناك عدد من الطرق يمكن بها الاستفادة من تحريف هذه العدسة ، علماً بأنه كلما زاد إتساع الزاوية كلما أصبح التحريف شديداً . والزاوية الواسعة للقبول تجعل هذه العدسة مفيدة للتصوير في المواقع الفعلية الضيقة . إن العدسة العادية يمكنها أن تسجل مجرد جزء من حجرة صغيرة ، بينما العدسة الواسعة قد تغطي أغلبها . ويمكن استغلال هذا المبدأ بالعكس ، أى أن المناظر السينمائية يمكن إنشاؤها بمقاسات أصغر (مما يوفر التكاليف) عما ستبدو عليه على الشاشة. إن العدسة الواسعة تستعيد أبعادها المفروضة . إن الاستخدام الخلاق للعدسة ذات الزاوية الواسعة غالباً ما يستغل تحريفها للعمق . فإذا كان السيناريو يتعرض مثلاً لشخصيات معادية لبعضها البعض يمكن التعبير مرئياً عن المسافة العاطفية التي تفصل بينهم باستخدام العدسة الواسعة. إن المخرج يستخدمها ليفصل بين الشخصيات مرئياً ، وتدل المسافة التي نراها بين الشخصيات على الشاشة على الفجوة العاطفية بينهم . لقد حولت أفلام لا حصر لها هذا الحجاز إلى تقليد ثابت ، كان من أشهرها فيلم **أوردسون ويلز « المواطن كين » (١٩٤١)** .

والزيادة في العمق الظاهري الذي تخلقه هذه العدسة تغير من إدراكنا بسرعة الناس أو الأشياء التي تتحرك بين آلة التصوير وخط الأفق . وإذا كانت آلة التصوير المزودة بعدسة عادية موضوعة بحيث تنظر إلى شريط من قضبان السكك الحديدية يمتد إليها طوله كيلومتر، فإن القطار الذي يتحرك تجاه آلة التصوير سيبدو في سرعته الحقيقية ١٠٠ كيلو في الساعة مثلاً . والآن إذا تخيلنا نفس اللقطة مصورة بعدسة ذات زاوية واسعة فإن القضبان نفسها ستبدو كأن طولها كيلومتران. وبالرغم من أن القطار يقطع نفس المسافة في نفس المدة (وبالتالي بنفس السرعة) ، إلا أن المسافة تبدو كأنها الضعف ، ويترتب على هذا أن تبدو سرعة القطار وكأنها الضعف . هذا التحريف يرحب به السينمائيون الذين يريدون زيادة السرعة عما هي عليه . ويمكن لهذا التحريف أن يكون له نفس

الأثر الدرامي في المناظر الداخلية أيضاً ، عندما يتمكن شخص على مسافة ظاهرية كبيرة من أن يعبر الحجرة تجاهنا ليقترّب من شخص آخر في مقدمة الصورة بسرعة غير متوقعة ، بينما هو يسير تجاهه في الواقع بالسرعة العادية .

عدسات ذات زاوية ضيقة (تليفوتو)

ليس من الصعب أن نتخيل في هذه المرحلة أن تحريف عدسة التليفوتو هو عكس تحريف العدسة ذات الزاوية الواسعة . وعدسة التليفوتو أو ذات البعد البؤري الطويل لها زاوية قبول أضيق من عين الإنسان . والعدسات ذات البعد البؤري الطويل جداً لها زاوية قبول ضيقة جداً . ولا يمكن تفادي حدوث تحريفات معينة في الصورة عندما نراها على نفس الشاشة . يمكننا أن نلاحظ نوعاً من المط في الصورة ، وما هو أهم أن هناك تصغير للمسافات . إن الخاصية الأساسية لعدسات التليفوتو أنها تبدو وكأنها سطحت المنظور ، وأنها تجعل الأشياء التي تبتعد عنا تبدو وكأن حجمها يقل بمعدل أقل من المعدل الذي تلحظه العين العادية . وفي حالة استخدام عدسة التليفوتو في لقطة قريبة أو بورتريه فإن هذا التأثير يجعل الوجه يبدو أكثر بدانة عن الواقع .

ولعدسة التليفوتو إستخدامات مألوفة سهلة التفسير . إنها نموذجية في الحصول على اللقطات القريبة للأشخاص والأشياء البعيدة عنا ، كما يستخدمها الذين يتابعون الحيوانات عن بعد ومصورو الحرائد السينمائية وإخبار الرياضة لنفس السبب . ولقد شجعت هذه الإستخدامات على تطوير تقليد جديد في أفلام المطاردات ، حيث نستخدم عدسة التليفوتو للحصول على لقطة قريبة للشخصية البعيدة عنا . هذه الوسيلة تنقل إلى المتفرج الإحساس بالتجسس على هذه الشخصية . ويوضح هذا المثال انه بينما نجد إن العدسة ذات الزاوية الواسعة لن تصور الشخصية وحدها بل تصور جزءاً كبيراً مما يحيط به أيضاً ، نجد إن عدسة التليفوتو لن تستبعد فقط ما يحيط به بل تستبعد كل ما عدا الوجه والكفين . إنها عدسة إنتقائية تصور ما تختاره فقط .

وهي تؤثر أيضاً على إدراك السرعة للأشياء التي تتحرك في إتجاه آلة التصوير . إن شريط السكك الحديدية الذي ذكرناه من قبل يبدو الآن أقصر مما هو في الواقع ، إن الكيلومتر يبدو كأنه نصف كيلو . والقطار الذي يتحرك بنفس السرعة يبدو الآن وكأنه يتحرك بنصف سرعته . وهكذا بمجرد تغيير العدسات دفعنا بالقطار لينتحرّك بسرعة

٢٠٠ كيلو متر في الساعة، ثم إبطأنا سرعته الآن ليتحرك بسرعة ٥٠ كيلو متر في الساعة .
هذه طريقة مفيدة لتوضيح كيف يمكن للسينما أن تحرف الواقع بصورة فعالة .

التركيز البؤري

للعدسات صفة هامة أخرى في تغيير قدرتها على التركيز البؤري focus حسب الاختيار. ويعني هذا أن السينمائي يختار في أغلب الحالات المدى الذي يضبط عليه التركيز البؤري ، بحيث تبدو بعض الأشياء داخل الصورة حادة الوضوح ، ويكون البعض الآخر ضبابي الوضوح وهذا الأمر يهم المتفرج ، لأن من الأسهل عليه أن يحصل على المعلومات مما يراه بوضوح عن مما عليه أن يخمن لكي يتعرف عليه . وبالتالي فنحن نتجه بأنظارنا أولاً إلى ما هو واضح ، ثم إلى الأجزاء الموجودة خارج الوضوح البؤري . وبمعرفة هذا يمكن للمخرج أن يتحكم في توجيه انتباهنا ، بأن يجعلنا ننظر مثلاً إلى شخص حاد الوضوح يقف أمام خلفية غير واضحة، لا تشتت انتباهنا لهذا السبب . وإذا كان هناك شخصان داخل الصورة ، فيمكن للسينمائي أن يوجه عيوننا إلى أحدهما بأن يجعله داخل الوضوح البؤري وبأن يجعل الآخر خارج الوضوح . وإذا أراد أن يحول انتباهنا مع تطور المشهد فيمكنه أن يعيد ضبط التركيز البؤري بحيث يخرج الشخص الأول من الوضوح ويدخل الثاني في الوضوح الحاد . وهكذا إذا راقبنا الطريقة التي يتم بها ضبط التركيز البؤري أثناء اللقطة فأننا نحصل على دلالة أخرى لكيف يوجه السينمائي أنظارنا عن قصد .

عمق مجال الوضوح

عندما يتم ضبط التركيز البؤري لعدسة ما على شيء فإننا غالباً ما نلاحظ أن هناك أشياء أخرى واضحة بشكل مقبول . ولتوضيح هذا نعود إلى قضبان السكك الحديدية . إذا كانت آلة التصوير موجهة إلى القضبان وتركيزها البؤري مضبوط ، في اللقطة البعيدة ، على عمود إشارة ضوئية مثلاً ، فإننا سنلاحظ أولاً أن كل ما يقع على نفس المسافة من آلة التصوير (أي المستوى البؤري) يتساوى في حدة الوضوح . أما إذا نظرنا إلى العوارض (الفلنكات) تحت القضبان فسنلاحظ أن عدداً منها فقط أمام



الصورتان ٣٩ ، ٤٠ - يختار التركيز البؤري مساحات محدودة من الصورة لتلفت انتباهنا • نجد أن تغيير التركيز البؤري يوجه انتباهنا الى مساحات اخرى •



الإشارة الضوئية وعدداً خلفها يبدو واضحاً قبل أن تصل إلى النقطة التي يقل فيها الوضوح تدريجياً . هذه المنطقة من الوضوح المقبول قبل وبعد المستوى البؤرى المضبوط تعرف باسم « عمق مجال الوضوح » depth of field داخل الصورة . ويتغير مدى عمق هذا المجال تبعاً لعدد من العوامل .

المسافة

كلما كان مستوى الضبط البؤرى قريباً من العدسة ، كلما قل عمق مجال الوضوح . وفي مثالنا للنقطة البعيدة نجد أن عمود الإشارة الضوئية يقع في مجال وضوح له عمق مقبول ، أما إذا أردنا تصوير لقطة قريبة لطفل نصوره بنفس العدسة فإن مجال الوضوح سيكون عمقه ضحلاً تماماً ، بحيث يكون من الصعب المحافظة على وجود الأنف والأذن داخل مجال الوضوح في نفس الوقت .

كفاءة العدسة

كلما زاد الضوء الساقط على موضوع التصوير ، كلما ضيقنا فتحة الخدقة في العدسة التي ستمر منها الأشعة ، لتصحيح التعريض . هذه أمور فنية ، ويكفيها هنا أن نعرف أنه كلما زاد الضوء الذي يمكن أن يوجهه طاقم التنفيذ إلى موضوع التصوير ، كلما زادت كفاءة العدسة في عملها ، وكلما زاد عمق مجال الوضوح . ويتبع هذا أن التصوير الداخلي بمجال وضوح عميق باهظ التكاليف ، لأنه يتطلب المزيد من الإضاءة لكي نحصل من العدسة على أفضل ما عندها .

البعد البؤرى للعدسة

إن أهم عامل في التحكم في عمق مجال الوضوح ، في حدود ما يلاحظه المتفرج ، هو نوع العدسة المختارة . إن العدسة ذات الزاوية الواسعة تقدم أكبر عمق في مجال الوضوح بفارق كبير عن سواها ، بينما نجد أن عدسة التليفوتو هي أقلها عمقا . وهذه الخاصة واضحة تماماً بحيث لا يختار السينمائي إحدى هذه العدسات إلا وهو مدرك لهذه الخاصة .

ومجال الوضوح العميق جداً الذي توفره العدسة ذات الزاوية الواسعة يجعلها عملية تماماً في كثير من الظروف ، حيث يكون كل شيء داخل إطار الصورة ، من الأشياء القريبة جداً من آلة التصوير إلى الأفق ، داخل الوضوح البؤرى . ونكرر هنا أنه



الصورة ٤١ - مجال الوضوح ضحل في هذه الصورة •



الصورة ٤٢ - مجال الوضوح عميق في هذه الصورة • وبينما نجد أن مستوى الوضوح البؤري مازال مضبوطا على مسافة المقعد الخشبي ، فإن مجال الوضوح يمتد الى مسافة طويلة في عمق الطريق •

يمكننا أن ننظر إلى كل ما هو واضح ، وبناء على هذا إذا لزم الخرج بتدبير صوره بعناية فان المتفرجين سوف يربطون بين كل أجزائها . وإذا عدنا مرة أخرى إلى لقطة قضبان السكك الحديدية ، نجد طفلاً قريباً منا يجلس على القضبان ، وفي منتصف المسافة عمود إشارة ضوئية تسمح بالمرور ، وفي أقصى المسافة قطاراً يقترب . وما دامت هذه اللقطة قد صورت بعدسة ذات زاوية واسعة ، فكل ما فيها داخل الوضوح البؤرى ، والمتفرجون يربطون بين كل ما يرونه ، ويحسون باحساس بغضب (ويزيد من سوء الموقف السرعة المتزايدة للقطار كما تحرفها العدسة) بأن حادثاً فظيعاً سوف يحدث . أما بوضوح مجال الوضوح التي تنتج عن عدسة التليفوتو فإنها تجعل كل ما هو ليس في المستوى البؤرى أو قريباً جداً منه ، خارج الوضوح تماماً . وإذا عدنا لللقطة القضبان لوجدنا أن اللقطة البعيدة المصورة بعدسة ذات بعد بؤرى طويل لن يظهر فيها بوضوح إلا مقدمة القطار . وإذا كان عمود الإشارة مازال داخل إطار الصورة فإنه سيكون خارج الوضوح البؤرى ، وإذا كان الطفل داخل حدود اللقطة فسيكون ضبابي الوضوح إلى حد كبير بحيث لا يمكن التعرف عليه . ومثل هذه اللقطة تقلل من سرعة القطار بطبيعة الحال ، ولكن يمكن أن يكون لها تأثيرها كوسيلة تقترح نقل القطار الهائل وتقدمه القامى الذى لا يرحم .

خصائص العدسات ذات البعد البؤرى الثابت : موجز

العدسات ذات الزاوية الواسعة

هذه العدسة تربط بين الشخصيات أو الأشياء بالمحافظة على بقائها حادة الوضوح حتى وهى تفصل بينهم في العمق ، وتوضحهم وسط البيئة المحيطة بهم . ويمكن التعرف عليها من المنظور العميق الذى تقدمه ، ومن الطريقة التي تبالي بها في سرعة الأشياء المتحركة . وأمام المخرج الذى يستخدم هذا النوع من العدسات فرصة أن يمد الحيز وأن يضغط الزمن ، ويمكنه أن يستغل هذا العنصر بطريقة معبرة .

العدسة التليفوتو

هذه العدسة تسطح المنظور ، وتبطيء من السرعة الفعلية ، وتلتقط الممثلين أو أشياء من بين البيئة المحيطة بهم ، وتبدو كأنها تريد من حجمهم . وهى تخلق مجالا

للاضوح قليل العمق إلى حد كبير . وهي على النقيض من العدسة ذات الزاوية الواسعة ،
إذ توحى بانكماش الحيز وإمتداد الزمن .

العدسات العادية

تقع خصائص هذه العدسة فيما بين تلك للعدسة ذات الزاوية الواسعة وعدسة
التليفوتو . ويمكن التعرف عليها عند إستخدامها عندما يبدو المنظور والسرعات المختلفة
على نفس ما تتوقعه العين في الحياة الفعلية . ويمكن لهذه العدسة أن تخلق مجالا عريضا
للوضوح ، ولكنه ليس عميقا إلى ما لا نهاية .

العدسة الزوم

في أواخر الخمسينات اكتملت كفاءة العدسة الزوم وشاع إستخدامها . واسمها
الأساسي « عدسة ذات بعد بؤرى متغير » . ويكشف هذا الإسم عن وظيفتها فهي ، على
خلاف العدسة ذات البعد البؤرى الثابت ، عدسة يمكن ضبطها بتحريك ذراع بسيط ،
أو بالكهرباء ، لتتحول من بعد بؤرى إلى بعد بؤرى آخر . وأثناء هذا تتحول زاوية
قبولها أيضا في حركة ناعمة . ويمكن لهذا أن يحدث أثناء دوران آلة التصوير بحيث يمكن
للقطة التي تبدأ بزاوية واسعة أن تنتهى وقد تحولت العدسة تدريجياً إلى عدسة تليفوتو
أى بزاوية ضيقة . ولهذا التغير تأثير الإستبعاد التدريجى لجزء كبير من الصورة الأصلية
وتكبير الجزء الذى تنتهى به اللقطة . وهناك عدة استخدامات للعدسة الزوم ، نقدم
أهمها فيما يلى :

بديلة للعدسات الثابتة

أحيانا لا يتم تحويل العدسة الزوم أثناء تنفيذ اللقطة ، ومع ذلك تظل لها ميزة .
إن المصور فى هذه الحالة يعدل العدسة الزوم قبل تصوير اللقطة حتى يعد إطار الصورة
ليتنق مع البعد البؤرى الذى يطلبه ، سواء كان لزاوية واسعة أو عادية أو ضيقة
(تليفوتو) . وتبدو اللقطة أثناء تصويرها وكأنها مصورة بعدسة ذات بعد بؤرى ثابت .
هناك بعض الاختلافات الفنية البسيطة ، ولكن الشخص العادى لن يفتن إليها . إننا
عندما نستخدم العدسة الزوم بهذه الطريقة فإنها توفر لنا السرعة فى تحضير العمل ، وقد
تشجع سهولة استخدامها السينمائى الطموح لأن يستخدم عدداً من الأبعاد البؤرية

المختلفة في اللقطات المتابعة . ويؤدي هذا إلى استخدام أكثر إبتكاراً لآلة التصوير ، وهو تغير حدث مع تطورات أخرى سهلت الحركة الأسرع والتجاوب الأسرع من آلة التصوير لما يدور من أحداث .

إعادة تكوين الصورة لهدف متحرك

يتم تحريك الزوم في هذه الحالة أثناء دوران آلة التصوير كوسيلة للمحافظة على الهدف المتحرك في حجم ثابت داخل إطار الصورة . وهذا التصرف يحافظ على بقاء المتفرج على مسافة لا تتغير من موضوع التصوير سواء بعد أم قرب . وهكذا ينشأ إحساس بالألفة مع الشخصية ما دامت الصورة تحافظ على بقاءه في لقطة قريبة أثناء تحركه . وبالعكس ينشأ إحساس بالبعد والنفور من الشخصية التي تحافظ اللقطة المتحركة على بقاءه في لقطة بعيدة طوال الوقت . هذه صياغة خاصة من أفضل استخدام معروف للعدسة الزوم .

لقطة اقتراب أو ابتعاد زائفة

في هذه اللقطة تعمل العدسة الزوم من مكانها بنشاط بحيث تبدو اللقطة للوهلة الأولى وكأن آلة التصوير تقترب أو تبتعد من موضوع التصوير . ويحب السينمائيون الهواه ، حتى يتعلموا ما هو أفضل ، هذا التأثير المشابه للكلمة في الوجه . وأيا كان الأمر فهذا التأثير ممل عندما يستخدم أكثر مما يلزم . ولا تؤثر العدسة الزوم في الصورة في واقع الأمر نفس التأثير الذي تحدثه آلة التصوير إذا تحركت فعلاً على عربة خاصة (دوللي) . إن عدسة الزوم تكتفي بتكبير جزء من الصورة ، بحيث يبدو كأن هذا الجزء قد اقترب من آلة التصوير ، أكثر مما يبدو أن آلة التصوير هي التي اقتربت منه . ويسبب هذا إرباكاً للمتفرج . إذا كان المصور يستخدم العدسة الزوم للإيجاء بالاقتراب من فارس يمتطي حصانه في مرعى جبلي ، فإن هذا يعني أن الفارس والحصان ، بل وكل المنظر الطبيعي المحيط به يبدو وكأنهم يهرولون تجاه المتفرج . وغالباً ما يحاول المصورون أن يحجبوا مثل هذا التأثير المدمر . وأحد حلول هذه المشكلة أن يجعلوا شخصاً يتحرك عبر الصورة وأن ينقضوا للأمام أو للوراء بالعدسة الزوم أثناء حركته . في هذه الحالة تساعد حركة الشخص على التويه على حركة الزوم .

نقل المعلومات عن طريق العدسة الزوم

بالرغم من أن تحريك آلة التصوير يعطي صورة تختلف عن تلك التي يعطيها تحريك العدسة الزوم ، فإن كلا الطريقتين يمكن أن يضيف معلومات إلى اللقطة بشكل مماثل :

١ - **الكشف عن معلومات جديدة** . عندما تراجع آلة التصوير أو العدسة الزوم إلى الوراء من موضوع التصوير الأصلي ، فإنها تكشف عما كان محجوباً من قبل . قد يبدأ التصوير في لقطة قريبة على شخص ما ثم ينسحب إلى الوراء ليكشف عن المكان الموجود فيه ، أو عن الشخص الآخر الذي يتحدث إليه . ويمكن استخدام مثل هذا التصرف ، على سبيل المثال ، لمفاجأة المتفرجين في بداية مشهد ما .

٢ - **فحص التفاصيل** . إذا بدأنا على العكس بلقطة بعيدة ثم تتحرك آلة التصوير أو العدسة الزوم لكي تقرب من موضوع التصوير . إن اللقطة الأقرب تمكن المتفرجين من مشاهدة التفاصيل التي لم تكن مرئية من قبل .

● الحركة

يهيمن أن نفحص ما يحدث عندما يتحرك الشخص أو الشيء المطلوب تصويره ، وما يحدث عندما تتحرك آلة التصوير في حركة من حركاتها المتنوعة التي تقدر عليها .

حركة موضوع التصوير

السينما فن حركة ، وأهمية الحركة في هذا الفن توضحها الطريقة التي تتجاوب معها عين المتفرج . لقد لاحظنا في الجزء الثاني أن العين تنجذب إلى المساحة المضيئة أكثر مما تنجذب إلى المساحة المظلمة . وإذا كان جزء من الصورة في منطقة الوضوح البؤري وجزء آخر في منطقة عدم الوضوح ، فإن العين تنظر إلى المنطقة الواضحة . ونجد كذلك أن العين تعطي الأولوية للمساحات الغنية بالألوان داخل الصورة عن تلك المساحات الكثيرة . هنا يلزمنا أن نقول أن الحركة لها وقع على العين يفوق كل ما سبق . ومهما يحدث في الصورة فإن الحركة قبل كل شيء هي التي تجذب انتباه المتفرج .

إن هذا عنصر أساسي في رد فعل الإنسان ، وربما يعود ذلك لأن الإنسان قد اكتشف منذ القدم إن كل ما يتحرك قد يكون خطراً . وأياً كانت جذور هذا التصرف فإن الممثل لا يمكنه أن يتناساه . وإذا تحرك ممثل بينما بقي الآخر ثابتاً ، فإن المتفرجين يوجهون إنتباههم إلى الأول . لهذا يتجه الممثلون نحو تنسيق حركاتهم مع متطلبات أدوراهم لحظة بلحظة . فمثلاً ، إذا كان ممثل يتحدث ويلزم للمتفرجين أن ينظروا إليه فعلى الممثل الآخر المستمع ألا يأت بأي حركة مفاجئة إلا إذا كان يقصد أن يجذب عيون المتفرجين إليه . لقد استعارت السينما هذا التحكم الأساسي في الحركة من المسرح . ويمكن زيادة التأثير الدرامي للحركة في السينما عنها على المسرح ، لأن آلة التصوير تتحكم في وجهة النظر وتحوّلها . ولكل فرد من المتفرجين في المسرح وجهة نظر واحدة يحصل عليها من مكان مقعده ، ولا يمكنه أن يفحص أي تفاصيل خاصة بالشخصية ، أو يشاهد حركة عن قرب ، كما يمكن للمتفرجي السينما . ولكن بالرغم من هذه القيود ، فإن ممثلي المسرح يتحركون بطريقة تزيد أو تقلل من أهمية وجودهم عند لحظات معينة . وهناك حركات مماثلة يمكن تدبيرها على الشاشة . فإذا تحرك ممثل نحو آلة التصوير فإن الحيز الذي يشغله داخل الصورة يزداد . إنه في الواقع يزداد ضخامة في عين المتفرج ، وهو يحتل بحركته هذه موقعاً أهم داخل الصورة ، وتزداد سيطرته على الحدث . ويحدث العكس تماماً عندما يتحرك بعيداً عن آلة التصوير . ولا يعني هذا أن الممثل الذي نراه في لقطة بعيدة لا يمكنه أن يسيطر على الممثل الذي نراه في لقطة قريبة ، ولكن إذا كان عليه أن يصل إلى هذا فإن الأمر يتطلب ما هو أكثر من مجرد مكانه داخل الصورة (ربما دوره أو ما يقوله) لكي تكون له اليد العليا .

حركة آلة التصوير

يمكن لآلة التصوير أن تتحرك على محورها (أي أن تستدير بينما هي ثابتة في مكانها) وأن تتحرك بكامل جسمها .

حركة محورية

إذا استدارت آلة التصوير على محورها تسمى هذه حركة « بان » pan (مأخوذة عن إصطلاح بانوراما) وأكثرها إستعمالاً هي حركة بان أفقي ، ويمكن تمييز نوعين منها يوضحان لنا ما يهدف إليه السينائي . « بان ماسحة » survey تكشف ببساطة عن

كل ما يمكن مشاهدته خارج حدود الصورة . ولكي تعرض آلة التصوير كل محتويات الحجرة أو المنظر الطبيعي تقوم بعمل بان ماسحة . وعادة مايعتبر هذا استخداماً موضوعياً لآلة التصوير .

والنوع الثاني تقوم فيه آلة التصوير بمتابعة شئ يتحرك ، ويقال عندئذ انها تؤدي « بان متابعة » tracking وإذا كان المتحرك شخصاً فيمكن لبان المتابعة هذه أن تقوم بمهمة التعريف بهذا الشخص ، وهي مهمة ذاتية ، لأن الشخص الذي نتابعه يبقى ثابتاً داخل الصورة وهو يتحرك ، بينما كل ما حوله يمر ويخرج من الصورة ولا يبقى مرئياً لنا إلا لوقت أقل من الشخص نفسه .

ويمكن لآلة التصوير أيضاً أن تتحرك في بان رأسي ، وتقوم هذه الحركة بمهمة مسح أكثر مما تقوم بمهمة متابعة .

أما اللقطات التي تصور عند تحريك آلة التصوير بأكملها من نقطة إلى أخرى فيكون لها وقع مرئي أكبر . والتسميات المختلفة للقطات الإنتقال تتبع الوسائل المختلفة التي يتم بها حمل آلة التصوير ، ويمكن لكل منها أن تنفذ نوعاً مختلفاً من اللقطات .

لقطات على عجل ، وعلى قضبان ، ومن سيارة

تساوى كل هذه في أن آلة التصوير تثبت على عربة لها عجلات ، فتوضع على عربة صغيرة (دوللي) لها عجلات في حالة الحركة في حجرات أرضيتها مستوية ، وتوضع على عجل يتحرك على قضبان في حالة المتابعة داخل المناظر الكبيرة والمواقع الفعلية ، وتوضع على سيارة معدة خصيصاً للقطات المتابعة التي تمتد لمسافات طويلة في الطرقات والمناطق الخلوية . والعربة الصغيرة (دوللي) هي أبسط هذه الوسائل ، والسيارة هي أسرعها . وجميعها قادرة على توفير إنزلاق ناعم لحركة آلة التصوير .

لقطات الرافعة والهيليكوبتر

مثل هذه اللقطات ترحم آلة التصوير من التحرك على سطح الأرض . وهناك الآن رافعات ضخمة crane مصممة لتلبية كل الطلبات . وتكون الرافعة صغيرة نسبياً في حالة العمل داخل الاستديو ، وتكون ضخمة في حالة التصوير في الموقع . وهناك أيضاً روافع تتحكم في حركتها أجهزة كمبيوتر بمنتهى الدقة لتصوير المحسمات والتأذج الصغيرة . أما لقطة الهليكوبتر (والإسم يغني عن الشرح) فتتيح للسينمائي مدى واسع من الإحتمالات، إلا أنها تثير عدداً من المشاكل الفنية التي يمكن تخمينها بسهولة .

وتنقل الرافعات والهايكوبتر آلة التصوير بنعومة ، مثلها مثل العربات ذوات العجل ، لكي تنقل إحساساً حياً بالمتعة إلى المتفرج الذي يمارس قدرة الحركة دون أن يبذل أى جهد من ناحيته. إن هذه الحركة الناعمة للإنزلاق، وكأنها تدور في الأحلام ، وهذه الجودة دون بذل أى مجهود، يصبح لها وقع سحري عندما ترفع آلة التصوير المتفرج معها عن سطح الأرض وتحلق به في السماء".

وبالرغم من أننا عاملنا الحركة المحورية لآلة التصوير والحركة الكاملة لجسمها كأنهما شيان منفصلان، إلا أنهما غالباً ما يتحدان في حركة مركبة . وهكذا يمكن لآلة التصوير أن تتحرك حركة أفقية (بان) حول محورها الرأسي بينما تتقدم إلى الأمام مع الارتفاع على ذراع الرافعة الضخمة ، على سبيل المثال . وتستلزم مثل هذه الحركة تنسيقاً في العمل بين أفراد طاقم كبير ، وبالتالي فإنها ستتكلف أكثر من أى حركة بسيطة . إلا أننا لا نحتاج للتدليل على أن ماتقدمه الحركة الكبيرة المركبة للسيينا هي أحلى متعة تحقق للمتفرج رغبته في حرية الحركة والرؤية، بما لا يمكن أن يحققه لنفسه في أى مكان آخر .

أما النوعان الباقيان من حركة آلة التصوير فهما معقدان بحكم طبيعتهما .

لقطات محمولة على اليد

هذه لقطات إسمها يدل عليها تماماً، وإن كان بعض المصورين يفضلون أن يضعوا آلة التصوير على الكتف لمزيد من الاستقرار . ويمكن للمتفرج أن يتعرف على هذه الوسيلة في التصوير من ملاحظة عدم توازن الحركة الذي يمكن كشفه عند أطراف الصورة .

وحمل آلة التصوير يمنح المصور ميزة حرية أن يتصرف فوراً وفق ما يراه، أكثر مما هو الحال مع تنسيق العمل مع باقي طاقم العربة أو الرافعة الضخمة . وفي البداية اجتذبت اللقطات المحمولة على اليد هؤلاء الذين أرادوا تغطية الأحداث الحية ، وما زالت هذه هي الحال حتى يومنا هذا . ولا يعود هذا فقط لأن المصور يتصرف بسرعة وفق ما يتطور حوله من أحداث، بل أيضاً لأن عدم توازن حركة آلة التصوير ينقل الإحساس بالعلاقة الحية المباشرة مع الموضوع، أكثر من الحركة المصقولة المترقة التي تلدور داخل الاستديو . وبما أن تغطية الأفلام التسجيلية والأخبار للتلفزيون قد أكدت منذ زمن بعيد هذه العلاقة، فقد فكر صانعو الأفلام الروائية الآن في استخدام آلة

التصوير المحمولة على اليد لإعطاء إحساس مماثل من التصرف الفوري لأفلامهم . كما أصبح أمراً عادياً الآن أن نستخدم الحركة المرتعشة لقطات المحمولة على اليد كمجاز مرئي في المشاهد التي يدعو السيناريو فيها إلى التعبير عن الخوف .

ستيديكام

يزود هذا الاختراع الحديث المصور بجهاز يمكنه من أن يتحرك بسرعة على أرض غير مستوية دون أن تنتقل هزات جسمه إلى إطار الصورة . ويتم تركيب آلة التصوير بنظام تعليق يقلل الهزات يثبت بدوره فوق شيء شبيه بالسرج فوق جسم المصور . وتكتسب الصورة حركة طافية غريبة لا شبيه لها في الحياة اليومية . ولقد كان الإحساس الذي قدمته ، وكأنه من عالم آخر : مناسباً ومنعزلاً للجو العام لفيلم ستانلي كوبريك « اشراق » (١٩٨٠) .

الحركة ووجهة النظر

يجدر بنا أن نتذكر أن آلة التصوير عندما تتحرك تنتج صورة تختلف عن الصورة التي تنتجها العدسة الزوم . لا يعود الاختلاف لمجرد أن آلة التصوير تبدو وهي تتحرك تجاه موضع التصوير بدلا من العكس ، بل هي تبدو وهي تتحرك في حيز له ثلاثة أبعاد أيضاً . وينشأ هذا التأثير لأن الأشياء تتمدد أو تنكمش بمعدل يتناسب مع بعدها عن العدسة . ولكننا نجد من إعتبار آخر ، أن آلة التصوير وهي تتحرك تساوى مع العدسة الزوم في التأثير ، وذلك عند الحركة مع الشخصية ، إذ يزداد الإحساس باللاتابة عندئذ ، بينما نجد أن التحرك في الاتجاه المضاد يبتعد بالمتفرج عن الحدث . ويمكن لحركة آلة التصوير بالنسبة لموضوع التصوير ، إذا سار السرد في هذا الاتجاه ، أن تغير من شعور المتفرجين نحو الشخصية ، مما يؤكد حقيقة أنه كلما تحركت آلة التصوير تغيرت وجهة نظر المتفرجين . وهذا هو السبب في أن حركة آلة التصوير يمكن أن تكون أمراً بارعاً . وعندما يقطع مركب الفيلم (الموتير) من وضع ثابت لآلة التصوير إلى وضع ثابت آخر ، فالتغير في وجهة النظر يصبح مفاجئاً . أما آلة التصوير وهي تتحرك فإنها تنقلنا دون أن ندرك إلى وجهة نظر جديدة ، وهكذا تغير ببراعة من علاقتنا بالحدث على الشاشة . وهذه التغيرات متنوعة جداً بحيث يصعب تصنيفها . وما على الدارس إلا أن يتقظ لحدوثها ، وأن يراقب آثارها . ولتوضيح هذا ،

قد تتزلق آلة التصوير إلى الداخل من وجهة نظر بعيدة ، حتى تصل إلى علاقة على درجة عالية من الألفة مع الشخصية . قد تبقى قريبة منه ، أو تبدأ بعد قليل في التحرك بعيداً لتضعه ثانية بحزم في البيئة التي التقطته منها . هناك احتمالات لانهاية لها .

التركيب داخل آلة التصوير

وهناك مظهر آخر لحركة آلة التصوير ، ألا وهو أنه يمكنها أن تقوم بدور بديل لجميع عدد من اللقطات المختلفة . ولنأخذ نفس المثال الذي ذكرناه توأ . لقد نقلت آلة التصوير وهي تتحرك في لقطة واحدة ما كان التعبير عنه يتطلب ثلاث لقطات على الأقل . كان يلزمنا في حالة آلة التصوير الثابتة على أقل تقدير، أن نبدأ بلقطة بعيدة جداً ، نقطع منها إلى لقطة متوسطة قريبة، ثم نقطع ثانية إلى لقطة بعيدة . ويمكن لجميع هذه اللقطات على منضدة التركيب . أما في حالة تحريك آلة التصوير فقد تم جمعها معاً ، والتأثير هو تغيير خفي للقطعة . إن « التركيب داخل آلة التصوير » كما تسمى هذه الحيلة في الأسلوب ، يؤدي إلى انتقال ناعم ، وإلى إحساس بزمن لا يعترضه شيء ، مما لا يمكن أن يؤدي إليه جميع المشاهد . إن الإحساس بتدفق الوقت له أهميته بصفة خاصة، وغالباً ما يوصف بأنه أكثر واقعية ، حيث أن الوقت في الحياة الفعلية لا يعاني من التقسيم الذي يمكن أن يتعرض له على مائدة التركيب .

الحركة والزمن

يتغير الوقت في السينما ولا يحتاج الأمر لكي نقول أنه يجب أن يتغير ، حيث لا يمكن للمتفرجين ، على سبيل المثال ، أن يجلسوا لمدة حوالى سبعين عاماً ليتابعوا فيلم « حياة وعصر القاضي روى بين » (جون هيوستون ١٩٧٢) . سوف نفحص كيف يترك الفيلم جانباً أجزاء كبيرة من الحياة عندما تتعرض لتركيب الفيلم (المونتاج) . ولكن هناك طرق كثيرة يمكن للفيلم بها أن يلوى الزمن بمهارة . وإحدى هذه الطرق هي تحريك آلة التصوير .

عندما نذهب إلى السينما لا نجد ما يستحق الإهتمام لكي ننظر إليه إلا الشاشة ، وعندما تختفي الأنوار وتهمر الألوان والأصوات من الشاشة ، فإن الفيلم الجيد يستحوذ على كل اهتمامنا . (وبالمناسبة هذه هي إحدى الطرق التي تختلف فيها السينما عن التلفزيون

الذى عليه أن يتنافس مع عديد من الأشياء الأخرى التى تدور داخل كل بيت عادى). ماذا يحدث لإحساسنا بالزمن عندما يتم الإستحواذ على مشاعرنا ؟ من المناسب هنا أن نفصل بين مظهرين من مظاهر خبرتنا اليومية بالزمن . الأول هو معرفتنا السليمة . نحن نعرف - لأن ساعات يدنا وساعات الحائط وأجهزة الراديو تخبرنا بذلك - أن الوقت يمر بمعدل ثابت ، أربع وعشرون ساعة كل يوم ، ثمانية منها للعمل ، وثمانية للنوم ، وهكذا . إننا ندرك الوقت تبعاً لدرجة الإهتمام الذى يثيره . كنا كطلبة نعرف أننا قضينا ساعة فى محاضرة معينة لأن ساعاتنا دلتنا على هذا . ولكن هذه المحاضرة كانت تبدو وكأنها استمرت ساعتين أو أكثر لو كانت مملة ولا جديد فيها . ومن ناحية أخرى يمكن لمحاضر مثير للإهتمام وكله حيوية أن يجعل تلك الفترة تمر وكأنها بضعة دقائق .

والفيلم يتعامل مع الزمن كما ندركه نحن ، وهو يغير من إدراكنا له بعديد من الطرق التى لا نشعر بها . ولكل فيلم إيقاعه الخاص والذى يمكننا أن نتذوقه عندما نفكر فى الفرق بين إيقاع فيلم بوليسى يعتمد على التشويق وإيقاع قصة حب أو فيلم استعراضى . هذه الإيقاعات تنشأ جزئياً من أحداث القصة ، وبالتالي فلكل فيلم إيقاعه الخاص . إلا أن الإيقاع ينشأ أيضاً من الطريقة التى نوجه بها إهتمامنا ، فإدور على الشاشة يستلزم منا وقتاً لكى نتفهمه ، وكلما كان الحدث معقداً وغير متوقع كلما طال وقت تجاوبنا . ومرور وقت التجاوب ورد الفعل يؤثر فى إدراكنا للوقت . وبالتالي فكل حدث فى الفيلم ، وليس فقط كل حدث فى الفكرة الرئيسية ، يؤثر فى إدراك الجمهور للوقت . ومن بين الأحداث التى تغير من إدراكنا للشاشة توجد الحركة . والحركة هى حدث إيقاعى داخل الفيلم . إنها تؤثر فى توقيت أو إيقاع اللقطة لأنها حدث يغير العلاقة بين كل من الثلاثة : الشخصيات وخلفياتهم والجمهور . ومادام إحساس الجمهور بإيقاع الفيلم ، كما سبق أن قلنا ، هو الذى يحدد له مقياس الزمن السينمائى ، فإن حركة آلة التصوير سوف تؤثر على إدراك معدل مرور الوقت . ونؤكد مرة أخرى أن هناك عدداً لا نهاية له من التباديل ، وليس فى الإمكان أن نقول أن الحركة المعينة تؤثر فى إدراك الجمهور بطريقة معينة . والحقيقة الخالصة لهذا التأكيد يمكن أن نخبرها بتخيل مثال بسيط . رجل يسير فى طريق خال . ونحن نقرب منه . وفى الحالة الأولى نقرب منه مسرعين ، ربما بسرعة سيارة متحركة . وفى الحالة الثانية نقرب منه ببطء ، بسرعة خطوات المشي العادى . هاتان اللقطتان لنفس الموضوع لن تبدوان مختلفتين فقط ، بل ستقدمان للمتفرج إحساساً مختلفاً تماماً بالزمن ، حيث أنهما تغطيان نفس المسافة ولكن بسرعة مختلفة .

● استخدام التشوه

تشوه الزمن

يمكن لآلة التصوير نفسها أن تشوه الزمن بوسائل أخرى غير لقطة الإقتراب أو الابتعاد . وبما أن أجهزة العرض السينمائي تدور بمعدل أربع وعشرين صورة في الثانية ، يلزم لآلة التصوير أن تعمل بنفس المعدل إذا أردنا أن يمر الوقت بنفس السرعة على الشاشة . أما إذا دارت آلة التصوير بسرعة أكبر فإن تقليل السرعة عندما يمر الفيلم في جهاز العرض (الذي لا يغير سرعته وهي ٢٤ صورة في الثانية) يسبب تأثير « الحركة البطيئة » على الشاشة . وبالعكس ، تنتج « الحركة السريعة » إذا دارت آلة التصوير بسرعة أقل من سرعتها العادية .

الحركة البطيئة

هناك عدة نتائج محتملة لتخفيض السرعة :

- ١- يمكنها أن تجعل الحركة السريعة جداً مرئية بوضوح : يمكن رؤية الطلقة وهي تحترق الهدف . ويستغل هذا التطبيق في الأفلام العلمية غالباً .
- ٢- يمكنها أن تجعل الحركة المألوفة غير عادية . يبدو ثقل الجسم وكأنه قد ازداد ، وتبعاً لسياق السرد ، قد يجعل هذا حركة الممثل تبدو مجهدة وكأنها لن تنتهى ، أو تبدو حركته رشيقة وجذابة . ولقد أصبح التطبيق الأخير محبوباً لعدة سنوات بعد نجاح فيلم المخرج **بو ويدربوج « الفيرا ماديجان »** (١٩٧٦) الذي شاهدنا فيه البطلة وهي تجري في مرح خلال المراعى وشعرها الطويل يتأرجح خلفها . ولم يخل أى إعلان سينمائي عن شامبو منذ ذلك الوقت من شعر ناعم يتأرجح بالحركة البطيئة أمام العدسة .
- ٣- أنها تؤكد لحظات الإثارة الدرامية الهامة - تصادم ، معركة ، أو أى شئ حاسم من هذا النوع . لقد تطور هذا الاستخدام ليصبح مجازاً سينمائياً للطريقة التي يصف بها الناس عادة ما شاهدوه يحدث في لحظات الكوارث ، كما لو كانوا في حركة بطيئة وهناك تنويع حديث لهذه الحيلة في الأسلوب ، وهي « إيقاف الحركة » ، والتي يتم فيها طبع كل صورة ثانية أو ثالثة مرتين ، مما يعطى حركة بطيئة مرتعشة .

الحركة السريعة

يمكن لهذه الحيلة أن تعطى التأثيرات الآتية :

- ١ - يمكنها أن تجعل الحركة البطيئة جداً مرئية بوضوح : زهرة تفتح وتزدهر وتذبل . وهذا الإستخدام أيضاً يجد مجاله في الأفلام العلمية .
- ٢ - يمكنها أن تجعل الحركة المألوفة غير مقبولة . يبدو ثقل الجسم وكأنه قد نقص إذا زادت سرعة الحركة بالقدر الكافي ، وتصبح حركات الإنسان مرتعشة ومضحكة . إنها حيلة قديمة مضحكة .
- ٣ - تزيد من مظهر النفوذ والسيطرة في بعض التطبيقات . وحتى يومنا هذا يتم عرض مطاردات السيارات على الشاشة بالحركة السريعة ، ولهذا فهي أكثر إثارة .

تثبيت الصورة

وآخر تشويه للحركة هو إيقافها تماماً ، ويتم تنفيذ ذلك باعادة طبع نفس الصورة إلى مالا نهاية . ويكون لهذه الحيلة التأثير اللحظي بتحويل الفيلم السينمائي إلى حالة الصورة الفوتوغرافية الثابتة .

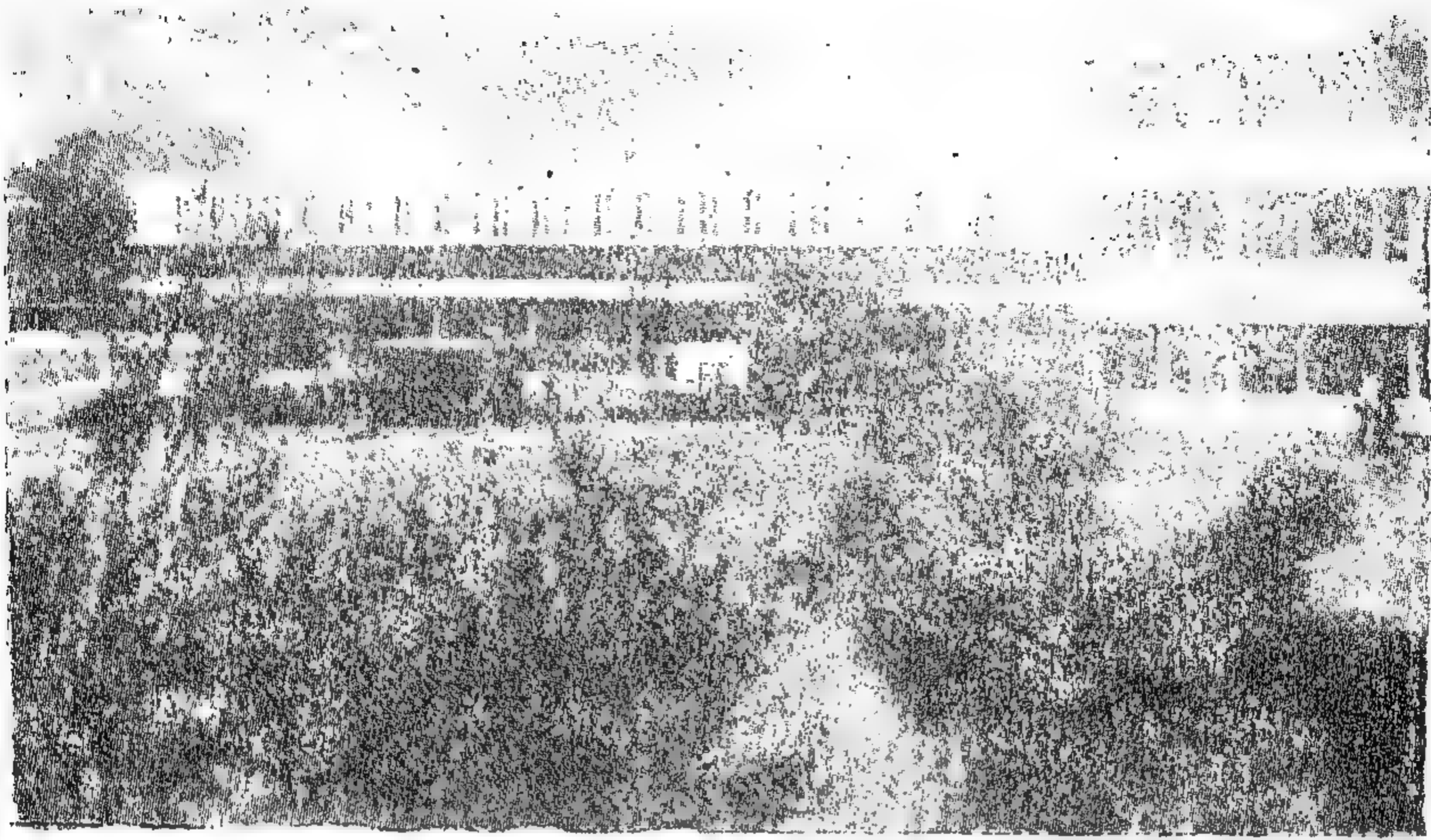
تشويه الصورة

المرشحات

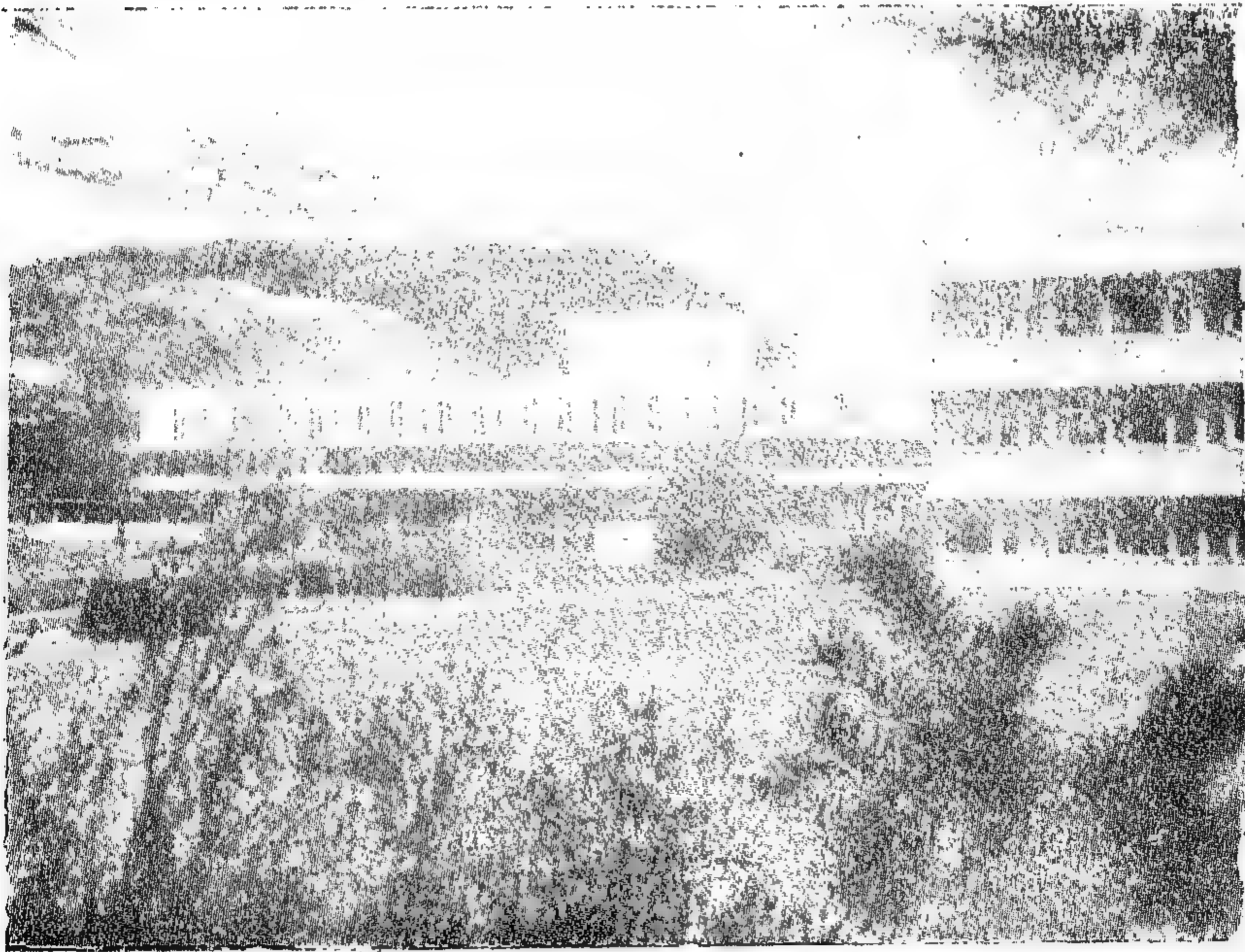
وجود عدسات للتشويه أمر ملحوظ لا يحتاج إلى تعليق ، ولكن المرشحات يندر أن تكتشفها العين غير المدربة ، ولها دور واضح في تجميل الصورة . إنها مهمة تكمل مهمة الإضاءة . والمرشح نفسه عبارة عن قطع من الزجاج توضع أمام العدسة بحيث تمر كل الأشعة الداخلة إلى آلة التصوير من خلاله . وحسب خاصية الزجاج يتم تعزيز لون أو أكثر داخل الصورة - فالسواء يمكن أن تزداد إظلاماً ، والسحاب يمكن أن يزداد بروزاً ، والبشرة يمكن أن تغير من درجتها ، والنمش يمكن أن يزداد وضوحاً . وكما في حالة تصوير « نهار من أجل ليل » (انظر ص ٥١) يكون التأثير المطلوب أن نجعل المنظر يبدو غير حقيقي بطريقة رائعة .

الجيلاتين

توضع أفرخ الجيلاتين على كل العدسة أو على جزء منها لتنعيم أطراف موضوع التصوير . وكان استخدامها هو موضحة الثلاثينات في هوليوود ، خاصة في الأفلام التي تتناول الحياة العاطفية للنساء . وكان تنعيم الصورة يعتبر مجازاً مرثياً للحب والعاطفة .



الصورتان ٤٣ ، ٤٤ - لقطتان مصورتان بفاصل زمني مدته بضع ثوان • الصورة
العليا بدون مرشح والصورة السفلى بمرشح أحمر • وحيث ان هذا المرشح يقطع الضوء
الازرق فانه يجعل السماء اغمق ويبرزها عن السحب •



كانت هذه تستخدم بكثرة في حوالى نفس الفترة السابقة وفي نفس نوعية أفلام المرأة . ويمكن مقارنة تأثيرها المرئي بالجيلاتين ، إلا أنها يمكن أن تؤدي إلى ضبابية كاملة للصورة . ويمكن اختيار المكان الذى توضع فيه أمام جزء من العنسة ، فتمزج قطعة القماش الشكل الآدى ، الذى قد نراه في وضوح ، مع الخلفية التى تبرز بدون تحديد مع الإضاءة المحيطة .

● التكوين داخل اطار الصورة

عند هذه النقطة في وصفنا للمتغيرات العديدة التى يتحكم فيها المصور ، يلزم أن يتضح لنا أن الصورة يمكن تنظيمها بمنتهى العناية . وتكوين أى صورة بعنى الطريقة التى يتم بها تنظيمها لتوجه عيني المتفرج ولتقودها إلى مساحات معينة قبل غيرها . ويعنى هذا بدوره أن بعض أجزاء الصورة تعطى معنى قبل غيرها . وما يمكن أن يحدث بدون مثل هذا التنظيم يمكن لأى فرد أن يدركه إذا صنعت له فرصة مشاهدة أمثلة من أوائل السينما — من أفلام تمت صنعها خلال السنوات العشر الأولى لهذه الصناعة بدءاً من ١٨٩٥ . نجد في مثل هذه النماذج عدداً من الشخصيات يؤدون أدوارهم بأن يتحركوا على خط وهمي يمتد من جانب من الصورة إلى الجانب الآخر . إنهم لا يتحركون في العمق ، ولا توجد أى محاولة لخلق أى إحساس بالبعد الثالث . ولا تنفصل الشخصيات عن بعضها ، حيث لم يكن تقليد اللقطة القريبة قد تطور بعد . وغالباً ما كان عدد من الممثلين في وقت واحد ، يمثون بحدة في وجه بعضهم البعض ، ثم يجرون إلى هذا الجانب وإلى الجانب الآخر . وكان المتفرج لا يعرف أين ينظر لأن الحركة كانت عامة ، فكانت تلفت نظره من مكان إلى آخر داخل الصورة دون أن تقدم له ما يجب أن يفهمه ، ولا حتى من هو أهم شخص في الحدث عند أى لحظة . لهذه الأسباب كانت الأفلام الأولى مرهقة عند مشاهدتها . أما الإختفاء التام للتكوين في أغلب تلك الأفلام فيوضح لنا كم يساعد هذا الجانب من الفيلم على توجيه اهتمام المتفرج ، كما تعودنا الآن من الأفلام الأكثر إتقاناً .

ومع جميع جوانب الأسلوب المرئي التى نتعرض لها ، لا توجد قواعد ثابتة يخضع لها تكوين الصورة . ومع ذلك فهناك بعض التقاليد . وبعضها ، مثل استخدام أصول

المنظور لإعطاء الإحساس بالعمق ، له من العمر زمن طويل (منذ عصر النهضة في هذه الحالة) . وبعضها ، مثل استخدام مايكلا نيجو أنتونيوني لحوائط خالية من أى شيء يضعها داخل الصورة لكي تحجب المنظور وتحول الصورة ليكون لها بعدان فقط . وهذا التصرف لا يرتبط إلا بهذا المخرج فقط .

إطار الصورة

أهمية إطار الصورة بالنسبة للمتفرج أنه يزوده بالوسيلة الوحيدة لكي يحدد ارتباطه بالحدث . وقد يبدو هذا أمراً لا يستحق الذكر لأن إطار الصورة موجود دائماً أمام المتفرجين ، مادامت هناك شاشة ، ولكن استمرار وجوده يؤكد أهميته . إنه الشيء الوحيد الثابت في السينما . وكل التكوين يتم بالنسبة لهذا الإطار . ولتأخذ مثالا بسيطاً . تخيل لقطة متوسطة قريبة لشخص ينظر إلى شخص آخر . وعينه تنظران إلى الخارج إلى نقطة خلف آلة التصوير وإلى يمينها . وإذا تم ضبط إطار الصورة بحيث يكون جسم هذا الشخص إلى يسار الصورة ، وهو يتجه بنظره إلى – وهو على توازن مع – منطقة من الحيز لها نفس الحجم وإلى اليمين . وحسب التقاليد المألوفة في دول الغرب بالنسبة للصورة ، تعتبر هذه صورة جيدة التوازن . وإذا كان نفس الشخص في نفس الموقف قد شغل الجزء الأيمن داخل إطار الصورة لكانت هناك مساحة كبيرة من الحيز فارغة وراء رأسه ، وهو ينظر ناحية خط الإطار القريب من عينيه إلى اليمين بشكل غير مريح . ووفق نفس التقاليد يؤدي هذا إلى صورة غير مترنة تثير الإحساس بالضيق . ولا يلجأ أى مخرج لهذا التكوين إلا إذا رغب في إضافة إحساس بعدم الراحة حول هذا الشخص . والفرق الذي حدث نتج ببساطة من اختيار مكان الممثل داخل إطار الصورة .

تنظيم المعلومات المرئية

يدل المثال السابق على أن الكتلة لها اعتبارها كعنصر في تكوين الصورة . وإذا كان أغلب الصورة يشغله مبنى ضخم يحيط بشخص لا يشغل إلا جزءاً صغيراً من حيز الشاشة ، فإن هذا التنظيم للكتلة داخل إطار الصورة يقدم حالة مرئية معينة ، عن طبيعة حياة هذا الرجل المظلوم . إن الكتلة والتناسب لها إرتباطات كثيرة عن قرب .

إن الشخص الذي يهيمن على مقدمة الصورة ويشغل الحيز الأكبر منها ، يهيمن مرئياً على الشخص الآخر الذي نراه بالكاد فيما تبقى من الصورة في المستوى الخلفي . وقد يختار السينمائي أن يعتمد على التناسب كوسيلة للتعبير . ومثالنا السابق هو إحدى طرق الإعتماد على التناسب . ولكتناذكرنا عدة طرق يمكن للعدسات عن طريقها أن تشوه الصور ، ويمكنها بهذا التصرف أن تغير من تناسب الأشياء داخل الصورة .

والوسائل الرئيسية لتكوين الصورة سبق لنا وصفها خلال فحصنا للطريقة التي يمكن بها لطاغم التصوير والإضاءة أن يتحكم في اهتمام المتفرج . النور والظلام ، الوضوح الحاد والوضوح الناعم ، الألوان الناصعة واختفاؤها ، الحركة وباقي الأشياء . كل هذا يمكن توجيهه لتنظيم الصورة ، بل وتنظيم الطريقة التي يتجاوب بها المتفرج مع هذه الصورة .

وهناك عنصران رئيسيان لم نتعرض لهما بعد ، يمكنهما أن يتحكما في إهتمام المتفرج . العنصر الأول هو بطبيعة الحال السرد القصصى . فإذا كانت القصة تتابع إحدى الشخصيات ، فسوف نتابعه نحن من لقطة إلى أخرى ، حتى يستجد شخص أو شيء آخر ليلفت انتباهنا . والطريقة التي نتجاوب بها مع أى لقطة تعتمد على ما قد شاهدناه من قبل ، وعلى ما نتوقع أن يحدث بعد ذلك . وبالتالي فنفس اللقطة قد تعنى شيئاً آخر مختلفاً بالنسبة لنا إذا تم وضعها في جزئين مختلفين تماماً من الفيلم (ويعود هذا إلى ما أدركه المتفرجون خلال الفيلم) . إن لقطات بحر هادىء لها دلالات مختلفة في بداية فيلم ستيغن سبيلبرج « الفك المفتوس » (١٩٧٥) عنها في نهايته ، على سبيل المثال .

وفي الفيلم الرائع « القبرا ماديجان » عن الميلودراما العاطفية في القرن التاسع عشر التي أخرجها بوفينديرج (١٩٧٦) ، والذي ذكرناه من قبل ، نرى البطلة تغمرها الإضاءة الخلفية بالحركة البطيئة ، تجري عبر مرعى في الصيف ، وعلى أنغام أداجيو رائعة لموزارت . وتحرك آلة التصوير حركة أفقية وتواجه مع البطلة . وفي تماوجها هذا تتجه آلة التصوير عبر طاغم تنفيذ الفيلم جميعهم ، فيظهرون على الشاشة لمدة ربع ثانية بالكامل ، وهي فترة طويلة نسبياً في سياق سرعة الإدراك الآدمي . ومع ذلك لا يبدو أن أحداً قد لاحظ هذا المنظر غير العادى ، مع أنه موجود أمام عين كل من يبحث عنه . إن صور فيدريج في الواقع تلتزم بأهداف السرد القصصى عند هذه النقطة (إنها تصور إرتباط الفتاة الكامل بقصة حبها) للدرجة أن المتفرج لا يلاحظ الخطأ

الصغير الذي وقع . وكأن أحداً لا يرى طاقم التصوير .
والعنصر الثاني في تكوين الصورة له ارتباط وثيق بالسرد القصصي . وحيث
أن التحكم فيه جزء من عمل طاقم الفيلم فإنه يستحق فحص تفصيلي . إنه بطبيعة الحال
خلق شريط الصوت .

الجزء الرابع

الصوت

● الميكروفون والأذن

يمكن مقارنة الميكروفون بآلة التصوير من اعتبار واحد. فكل منهما يلتقط ويتقل للتسجيل كل الإشارات التي تدخل في مداه. وأينا في حالة آلة التصوير أنها تصور كل ما يقع داخل زاوية قبول عدساتها . والأمر مماثل بصفة عامة بالنسبة للميكروفون وجهاز التسجيل، فإنها تسجل جميع الأصوات التي تقع داخل مداها . وفي كلمات أخرى ، إن أنظمة تسجيل الصوت ، مثل آلة التصوير ، لم يعد متأصلًا فيها أن تختار ، إن الاختيار الآن يعتمد على من يعمل بها .

قارن أداء الأجهزة بذكاء الإنسان. لقد اكتشفنا من قبل أن العين والعقل يعملان معاً ليختارا باستمرار من بين المعلومات المرئية التي يستقبلها . ويمكننا أن نقول شيئاً مماثلاً لهذا عن الأذن والعقل . ويمكن بسهولة مراجعة هذا . عندما نركز على القراءة ، فأننا لانمارس إدراكنا الكامل لكل ما يحدث حولنا من أصوات ، ما لم تكن عالية تماماً بحيث تجعل التفكير صعباً . ولكننا لو توقفنا لحظة الآن عن القراءة وأصغينا ، لأصبحنا مدركين لعدة طبقات من الأصوات ، بعضها قريب وبعضها بعيد قليلاً وبعضها بعيد جداً ، كان عقلنا قد استبعدنا تماماً عن إدراكنا أثناء القراءة . ومن الممكن أن نحاول نفس الاختبار عندما نتحدث إلى شخص ما بأن نحول انتباهك بعيداً عن الحوار للحظة لتصبح مدركاً للأصوات التي كنت تتجاهلها. هناك أصوات أخرى ، الراديو وحركة المرور والرياح ، غالباً ما تكون الخلفية غير المسموعة في حياتنا .

إن الاستماع إذاً علمية انتقائية . ولكن الميكروفون بصفة عامة ليس كذلك . ويتبع هذا أن شريط الصوت لأي فيلم غالباً ما يتكون، بنفس العناية التي تحظى بها الصورة ،

بحيث نستبعد بعض الأصوات ، التي لولا هذا لبقيت إذا كنا سننقل إلى الجمهور جميع الأصوات التي يمكن أن نسمعها أثناء تصوير اللقطات دون أى تغيير . وفي الواقع إن تكوين شريط الصوت يتبع إحدى طريقتين في معالجة الحوار والمؤثرات الصوتية. إما أن يقوم طاقم الصوت نيابة عن المستمع باعداد إختيار كامل مسبق للصوت . إن المستمع ينصت إلى شريط يرتبط عملياً بسياق الفيلم ، وتمت فيه خطوات الإستيعاب الذهني عن طريق طاقم الصوت ، نيابة عن المستمع . وإما أن يستمع المستمع لشريط مشحون بعدة عناصر لا إرتباط مباشر لها بالسرد القصصى، حيث تم قدر أقل من الإختيار المسبق، وحيث يكون على المستمع نفسه أن يقوم بمهمة تفسير المعلومات . وسوف نعود إلى هذه الاختلاف في الأسلوب فيما بعد .

هناك فرق حيوي واحد بين الطريقة التي تعمل بها الأذن وتلك التي تعمل بها العين . إن العين تجد صعوبة كبيرة في أن تنظر إلى أكثر من شيء في وقت واحد . يمكنها أن تنظر إلى شيء ثم إلى آخر، ثم تنتقل بينهما إلى الوراء والأمام بسرعة كبيرة ، وهي قدرة تعتمد عليها مراحل التركيب . وعندما تكون الشاشة منقسمة إلى مساحتين (كما يحدث في التلفزيون مثلاً ، عندما يرى اللاعب مهماً صغيراً في أحد قسمي الشاشة ، لكي يصيب اللوحة الدائرية في القسم الآخر) ، ويسير الحدث وفق ترتيب سهل تقديره مقدماً، فإن العين تغلب على هذا بأن تنظر أولاً إلى قسم ثم إلى الآخر . أما . عندما تنقسم الشاشة إلى عدة أقسام — كما في مشهد عناوين الفيلم في حالة « قضية توماس كراون » (١٩٦٨) و « سفاح بوسطون » (١٩٦٨) — ويعرض كل قسم منها معلومات جديدة، فإن العين لا يمكنها أن تسير هذا ويتعرض المتفرج لدرجة من التوتر. وغنى عن الذكر أن هذا هو ما يريد صانعو هذه الأفلام أن يسيبوه للمتفرج من بداية أفلامهم . ولكن هذه الأمثلة توضح نقطتنا ، وهو أن في مثل هذه الأحوال نطلب من العين أن تفعل أكثر مما هي قادرة على فعله .

ونجد على العكس أن الأذن مستعدة لإستيعاب المعلومات التي تصلها من أكثر من مصدر في نفس الوقت، مادامت هذه المصادر لا تتطلب تفسيراً تفصيلياً . وبعض الناس لا يمكنهم أن يستمعوا لأكثر من حوار في وقت واحد ، ولكنهم قادرون على الاستماع إلى حوار إلى جانب عدد من المؤثرات الصوتية وربما إلى الموسيقى أيضاً . هذه المقدرة تهم السينمائي ، لأنها تمكنه من أن يمزج عدة عناصر في شريط الصوت وهو يمر به خلال المراحل المتعددة للتسجيل والإختيار والمزج .

● معدات الصوت

الميكروفونات

ليست كل الميكروفونات متطابقة مع بعضها . إن أهم اختلاف يلزمنا أن نلاحظه بينها هو مدى استجابتها للصوت الذي يصل إليها من عدة اتجاهات . والميكروفون ، مثله مثل العنسة ، له زاوية قبول ، وإن كانت ليست محددة بنفس طريقة العنسة . وما يسمى بميكروفون الحزمة العامة والذي يتجاوب مع جميع الاتجاهات ، يلتقط الأصوات من حوله بالكامل . وهناك ميكروفونات أخرى لها اتجاهات ، بحيث تتجاوب فقط مع الأصوات الصادرة من أمامها ومن خلفها . وهناك نوع آخر، يعرف بميكروفون كاردرويد أو ميكروفون أحادي الاتجاه ، يلتقط الأصوات الصادرة من أمامه فقط . وحدث تطوير للميكروفون الأخير بتثبيته داخل أنبوبة طويلة ، وهذا هو الميكروفون البندقية ، وله زاوية استجابة ضيقة جداً ، بحيث يلزم توجيهه بالتشبين على المتحدث ، وهو قادر على إستبعاد كل الأصوات التي تصدر من حوله .

وتم في السنوات الأخيرة تطوير أسلوب جديد لتسجيل صوت الفرد . هذا هو الميكروفون اللاسلكي ، الذي يرتديه الممثل مخبئاً في ملابسه لا يلتقط سوى صوته وقليل جداً مما منواه . وتشمل هذه الوسيلة جهاز إرسال يذيع الإشارة إلى جهاز التسجيل ، وبذا يصبح الممثل حراً في حركته دون أى تقيد بأسلاك أو حوامل أو أذرعة طويلة للميكروفون .

وبينا يكتفى طاقم أخبار التلفزيون بميكروفون بندقية واحد يسجلون به اللقاءات في أى بيئة فيها ضوضاء ، فإن أنواع الميكروفونات المتعددة المتاحة تمكن طاقم أى إنتاج معنى به من إختيار مجالات الصوت مسبقاً عندما يكون التصوير مقروناً بتسجيل صوت حي live في نفس الوقت . في هذه الأحوال يتم إستخدام عديد من الميكروفونات . قد يكون هناك ميكروفونات لاسلكي مع اثنين أو ثلاثة من الشخصيات الرئيسية لكي تسجل حوارهم ، ويقرر مسجل الصوت بعد ذلك ما هي المؤثرات الصوتية التي يريد أن يحصل عليها ، ويوزع الميكروفونات لذلك . وقد يوجه أحد الفنانين ميكروفون بندقية إلى أقدام الممثل ، بينما يمكن وضع ميكروفون من النوع المخصص لجميع

الإتجاهات على مسافة ما لكى يلتقط بعض أصوات الموقع ، سواء كانت زقزقة الطيور أو هدير حركة المرور .

وهكذا يمكن لأفراد طاقم الصوت نتيجة لإختيار الميكروفونات المناسبة أن ينتخبوا إلى حد ما الأصوات التى يريدون تسجيلها ، على حساب أصوات أخرى .

جهاز المزج

يمكن لهذه الإشارات التى ينقلها عدد من الميكروفونات موزعة على الموقع بهذه الطريقة ، أن تمر إلى جهاز مزج قبل أن تصل إلى جهاز التسجيل . ويمكن فى هذه المرحلة ضبط منسوب (أو إرتفاع) إشارة كل ميكروفون ، وهذا يعطى طاقم الصوت فرصة أخرى لترتيب الصوت بموازنة صوت أحد المصادر ضد مصدر آخر . وفى أغلب الحالات يقرر طاقم الصوت إعطاء الأولوية لأصوات الممثلين ، أما التأثيرات الأخرى التى تم التقاطها فيمكن مزجها بمنسوب منخفض. أما إذا كان هناك داع لكى يريد أفراد الطاقم أن يحصلوا على تأثير مختلف ، فيمكن مزج صوت البيئة المحيطة بحيث تغلب على أصوات الممثلين .

جهاز التسجيل المغناطيسى

قد يبدو أنه لاداعى لذكر أن الإشارات التى ترسلها الميكروفونات تسجل على جهاز تسجيل ، إلا أن الأمر لم يصبح كذلك إلا فى الخمسينات . إن تطوير أجهزة التسجيل المغناطيسى أعطى السينائيين مزيداً من الحرية مع الصوت . والأهمية الرئيسية وراء ذلك ، إلى جانب الجودة العالية عند إعادة الإذاعة ، هى حقيقة أنه أصبح فى الإمكان تسجيل الصوت على شريط مغناطيسى يمكن إعادة تركيبه كعملية منفصلة . ويسهل هذا العنصر على المخرج ، عند مرحلة لاحقة ، أن يقرر ما إذا كان سيستخدم الصوت كما سجله ، وما إذا كان يبدأ الصوت قبل أن يقطع إلى الصورة ، أو بالعكس وما إذا كان سيعدل من جودته . يمكنه أن يذيع الصوت أمام صور أخرى ، أو أن يعرض الصور بدون صوت . لقد زادت حرية المخرج فى تجميع فيلمه النهائى ، وهذا أمر بالغ الأهمية ، كما سوف نفهم .

جناح تجميع التسجيلات

كنا نفترض حتى الآن أن طاقم الفيلم يقومون بتسجيل الأصوات أثناء تصوير الفيلم.

ليس الأمر على هذا الحال دائماً . وحتى إذا تم هذا فغالباً ما تضاف أصوات أخرى في مرحلة تالية . ويعتبر جناح جميع التسجيلات dubbing من التسهيلات الهامة . وهو في الواقع ستديو لتسجيل الصوت بكل عناية تم فيه مشاهدة الصورة بينما يتم فيه تسجيل كل الأصوات الإضافية ومزجها داخل شريط الصوت . هنا تظهر براعة وحيل طاقم الصوت . إنهم يستخدمون أجهزة تسجيل مغناطيسي يمكنها أن تسجل وأن تعيد إذاعة عدد هائل من شرائط الصوت في وقت واحد (قد تصل إلى ١٢ شريطاً أو أكثر) ، وأن يضيفوا أصواتاً جديدة ، ويجربوا البدائل لها ، وأن يضبطوا التوازن بين كل شريط والآخر ، وإن يعيدوا تسجيل ما استقر عليه اختيارهم في شريط صوت رئيسي ، لكي ينقل فيما بعد إلى الفيلم .

● الكلام والمؤثرات الصوتية والموسيقى

بينما يقوم أخصائيو الصوت بعدة عمليات فنية لكي يحصلوا على شريط صوت على درجة عالية من الإتقان والإخلاص والنظافة ، فإن الأنشطة التي ذكرناها تصف تلك المراحل التي يمارسون فيها أقصى درجات التحكم الخلاق . ونجد مرة أخرى ، كما وجدنا في الإضاءة وفي التصوير ، أن طاقم الصوت لديه فرص هائلة لإختياراته الإبداعية والتي تؤثر في الطريقة التي يدرك بها الجمهور الصوت . وتشترك ثلاثة عناصر في تكوين شريط الصوت للفيلم ، وهي الكلام والمؤثرات الصوتية والموسيقى .

الكلام

ليست طريقة التسجيل التي وصفناها عندما تعرفنا على المعدات الرئيسية ، هي الطريقة الوحيدة لتسجيل الحوار في السينما . هذه الطريقة بالذات يشار إليها بـ «الصوت المباشر» ، لأنها تسجل الحركة الحية ، وهي تضيف نوعاً من الحدة والنضارة إلى الحدث كما نتوقع من طريقة العمل . ولا يعود هذا فقط لأن الصوت حي ، ولكن أيضاً إلى الصعوبات التي يتحملها طاقم الصوت في البيئة غير المعدة خصيصاً للظروف الصوتية الجيدة . ويمكننا أن نقول بكلمات أخرى ، أنه قد لا يكون هناك رنين كاف مثلاً مما يؤدي إلى صوت جاف مسطح . أو أن يكون هناك رنين زائد

مما يؤدي إلى ظهور تأثيرات طنين صوتي . وبالإضافة إلى هذا قد يتم التقاط قدر من الضوضاء الخلفية ، التي توصف عادة بـ « صوت البيئة » .

هذه الخصائص التي تناسب أنواعاً معينة من السيناريو ، وليس سواها ، يمكن تلافيها بواسطة تجميع التسجيلات . وتعتمد هذه الوسيلة على تسجيل كلام الممثلين أثناء التمثيل أمام آلة التصوير . وليس الهدف من هذا التسجيل إستخدامه في الفيلم النهائي ، ولكن إستخدامه كجرد « شريط مرشد » . وعندما ينتهي مركب الفيلم (المونتير) من تقطيع الفيلم ، يستدعي الممثلون لإعادة التسجيل . وهم يفعلون هذا بمتابعة أجزاء صغيرة من الفيلم المرة تلو الأخرى ، بينما يستمعون إلى الشريط المرشد عن طريق سماعات الأذن ليتذكروا الكلمات التي قالوها وإيقاع تلك الكلمات . وعندما يأتلفون مع عباراتهم وكلماتهم ، يعيدون تسجيل كلامهم ، مع مراعاة مطابقة كلماتهم لحركات الشفاه على الشاشة . إنها مهمة تحتاج إلى مهارة وعناية فائقة ، وإلا حُرمت صوت الممثل من التلقائية ، تلك التلقائية التي تميز تسجيل الصوت المباشر . ويجب أن نصيف أن الممثل أثناء تأديته لدوره أمام آلة التصوير في بعض المشاهد ، يحتاج إلى التركيز الكامل على حركته (أن يحافظ على أن يكون في المكان المناسب من أجل الإضاءة ، وأن ينظر في اتجاه متفق عليه ، وأن يتحرك إلى مكان آخر محدد بكل دقة) بحيث قد لا يتمكن من توجيه العناية اللازمة لما يقوله . ونجد في هذه الحالة أن ما يضيفه من صقل لصوته فقط نتيجة التركيب في جناح تجميع التسجيلات يساعده على تحسين أدائه . وتساعد إعادة التسجيل بطبيعة الحال على تحسين جودة تسجيل الصوت واستبعاد صوت البيئة . وكانت العادة في وقت من الأوقات أن يكون السينمائي شريط الصوت للفيلم بأكمله ، إما بواسطة إعادة التسجيل وإما بواسطة التسجيل المباشر . وعندما كانت هذه هي الحال كانت أغلب الاستديوهات الرئيسية تتجه إلى نظام إعادة التسجيل حتى تكون جودة وإتقان كل من الأداء والصوتيات مكتملة للحركة السلسة لآلة التصوير والتحكم الكامل في الإضاءة . وعلى العكس كانت المزايا الحسنة للصوت المباشر تتلاءم مع التمثيل المرتجل وتكملة ، إلى جانب التصوير في الموقع مع استخدام آلات التصوير خفيفة الحمل والمحمولة على اليد في أغلب الأحيان . وهكذا ارتبطت إعادة التسجيل بالأفلام الروائية المصقولة والكوميديات العاطفية وأنواع كثيرة من الدراما . أما الصوت المباشر فقد ارتبط بالأفلام ذات الاهتمامات الاجتماعية ، وأفلام الموجة الجديدة الفرنسية وهي أفلام تحاول المحافظة على الإحساس بواقع حياة الناس .

وفي الفترة الأخيرة اتجهت الأفلام الروائية الأمريكية الباهظة التكاليف إلى استخدام كلا الطريقتين ، إعتياداً على الصوت المباشر أثناء العمل في الموقع ، للاستفادة من الإحساس بأنه ينقل الحقيقة الحاضرة الفورية ، ومن تحرير ممثلهم ليترجلوا كلامهم . وبإيجاز ، لقد اختارت سينما الممولين الكبار أن تقلد من آن لآخر مظهر السينما البسيطة الأليفة . ولكن يجب أن نضيف أن هذا تقليد مع اختلاف واضح . إن الميكروفونات اللاسلكية التي تعتمد عليها الأفلام الأمريكية من أجل التسجيل المباشر للحوار تقدم صوتاً أنقى مما كانت تقدمه الأساليب القديمة لتسجيل الصوت في الموقع . لقد قل صوت البيئة المحيطة ، وأصبح الصوت مسجلاً بدون أي تشوه ملحوظ . وهكذا أمكن الحصول على شريط للصوت المباشر ، وأن يتم المزج في مرحلة تالية مع شرائط المؤثرات المسجلة بعد التصوير للوصول إلى شريط صوت مركب يجمع أفضل صوت حتى مع أفضل صوت معاد تسجيله .

وللحوار دور رئيسي في خلق السرد القصصي . إنه في أبسط تعبير ، الوسيلة التي تعبر بها شخصيات الفكرة الرئيسية عن نفسها . وإذا جمعنا بين الحوار وحركة الشخصيات ، واستبعدنا كل ما هو خلاف ذلك ، فستبقى أمام المخرجين فكرة مازالت مقبولة عما يدور حوله كل فيلم . ويمكننا أن نتأكد من هذا عندما نقرأ سيناريو أي فيلم ، فهو يقدم الحوار وبعض التعليقات الخاصة بقاعة التصوير (البلاتوه) إلى جانب أشياء قليلة أخرى . هذه الحقيقة تجعل للحوار وزناً كبيراً في شريط الصوت في أغلب الأفلام .

هذا الوزن الواضح للحوار يقودنا إلى أن نعتقد أنه يكفي أن يقال بتعبير ملء بالحيوية . وإن كان هذا أساسياً ، إلا أن علينا أن نتذكر أن المخرجين يختارون ممثلهم لامن أجل شكلهم فقط ، بل من أجل نوع صوتهم أيضاً . إن المخرج لن يرحب بأن يتشابه صوت إثنين من الممثلين الرئيسيين ، خوفاً من إثارة أي ارتباك . وهو يرغب أيضاً في الوصول إلى قدر من توضيح الشخصيات عن طريق صفات صوت كل ممثل ، خاصة إذا كان يريد أن يصور نوعاً من الشخصيات المعروفة المعالم والصفات . ومن الصعب تنفيذ هذا في أفلام هذه الأيام ، لأننا اعتدنا على نوع من الأصوات التي تستخدم لأنها تبدو طبيعية . وإذا استمعنا إلى أحد الأفلام القديمة ، فسرعان ما نلاحظ أن أصوات الشخصيات تبدو مصطنعة ، وأن قوالب أصواتهم أيضاً تقع ضمن تقسيمات مميزة : إن رجل العصابات في أفلام هوليوود

الهوليسية في الثلاثينات يتكلم بنوع من الأصوات ، بينما يتكلم رجل الشرطة بنوع آخر .

المؤثرات الصوتية

الصوت المباشر

المؤثرات الصوتية ، مثلها مثل الكلام ، يمكن تسجيلها مباشرة أو تسجيلها بعد التصوير . ويتضمن الصوت المباشر في الشريط النهائي ، كما سبق أن عرفنا ، مزيداً من صوت البيئة المحيطة ، أكثر مما يتضمنه شريط المؤثرات الذي نجعله جزءاً جزءاً - وقد لا يكون لصوت البيئة هذا أى ارتباط بالسرد القصصى . وبالرغم من أن الصوت المباشر يمكن مزجه ، إلا أن التوازن الصوتى الذى يمكن أن يحصل عليه فنيو الصوت في الموقع يقل جودة عن ذلك الذى يمكن الوصول إليه في جناح تجميع التسجيلات . وأحد أسباب ذلك أن مهندس الصوت سوف يجد مزيداً من الصعوبة في الاستجابة الفورية لأى تغيير في منسوب الصوت أو أى تغيير في متطلبات المنظر مما يستلزم تعديل المنسوب . ويمكن لمهندس الصوت داخل الاستديو أن يجرى التدريبات (البروفات) اللازمة وأن يجرب المزج قبل أن ينتهى منه . والسبب الثانى أن الصوت المباشر يتم تسجيله بعد المزج على شريط واحد ، ولا يمكن بعد ذلك تعديل التوازن بين العناصر المكونة له . والتعديل الوحيد الممكن هو إعادة تسجيل « صوت حر » wild فيما بعد (أى الصوت المسجل دون استخدام آلة التصوير) ، كوسيلة لإثراء ما سبق الحصول عليه . وكثيراً ما يحدث هذا . يمكن مثلاً مزج شريط حى لصوت محرك السيارة مع شرائط أصوات حرة لنفس المحرك ، لكي يكتسب شريط الصوت النهائى انتقالاتاً ناعماً بين اللقطات ، التى يكون تسجيلها قد تم في مواقع متفرقة وعلى مسافات مختلفة من محرك السيارة .

ونتيجة لكل هذه القيود أصبح للمؤثرات الصوتية المباشرة ، مثل الكلام المباشر ، ميزة الألفة والعلاقة الحميمة . وهذه تنقل المتفرج قريباً من المنظر ، دون إقحام تكنولوجيا الاستديو . ولاداعى لأن يكون المتفرجون مدركين لهذا ، إلا أن ردود فعلهم ستكون نتيجة الإحساس بالطريقة التى يختلف بها الصوت المباشر عن صوت الاستديو .

المؤثرات المسجلة بعد التصوير

يمكن لأساليب الاستديو المصقولة ذات التكنولوجيا العالية أن تقدم للمؤثرات الصوتية شيئاً ، يقابل ما تلقىه إعادة التسجيل بالنسبة لصوت الممثل . ان شريط المؤثرات يتكون من عدة عناصر تم تسجيل كل منها على حدة ، لهذا الجزء من الفيلم بالذات . فما هي ميزة هذا الأسلوب على أسلوب الصوت المباشر ؟

١ - التوازن . يمكن الحصول على درجة عالية من الإتقان مع الصلاحية للإستماع من الناحية الدرامية . إن التسجيل اللاحق post-recording للمؤثرات الصوتية يجعل الشريط النهائي يتكون من عدة عناصر تم تسجيل كل منها على حدة . وإذا كان في مشهدنا صوت خروف ووقع أقدام الناس وصوت الريح وسيارة تمر ، فان مركب الصوت ، بعد أن يقوم بتسجيل هذه الأصوات كل على حدة ، يقوم بتجميعها مع مراعاة التوازن بينها حسب مقتضيات السيناريو . قد يقتضى هذا أن يكون وقع الأقدام هو الأعلى صوتاً ، وأن يكون صوت الريح هادئاً ، وأن يكون الخروف بعيداً ، وأن يظهر صوت السيارة تدريجياً ثم يختفي تدريجياً بعد مرور فترة ما . ويمكن خلق الإحساس بهذه المسافات سمعياً في جناح تجميع التسجيلات ، وذلك للمساعدة في إضافة البعد الثالث للفيلم ، ونبحث أن ما نشاهده عن بعد نسمعه عن بعد أيضاً .

٢ - الاختيار . والميزة الثانية لتسجيل المؤثرات تسجيلاً لاحقاً هي أنه يمكن اختيارها حسب طلبات المخرج . لقد سبق أن أو ضحنا أننا نختار ما نسمعه . إن إعادة تسجيل الصوت تمكن المخرج من أن يكون شريط الصوت بحيث يبدو لنا أننا نسمع فقط ما كنا نسمعه في نفس هذه الظروف الدرامية . ولتخيل مشهداً بسيطاً تعود فيه امرأة شابة إلى مسكنها بعد يوم عمل مرهق . وعندما تمر من باب الدخول يحيطها أطفالها صائحون: ماما ! أنا جعان ! إمتى حاناكل ياماما . وزوجها الذي رجع إلى البيت منذ ساعة مضت ، لم يعد شيئاً من الطعام ، بل هو جالس جلسة مريحة يشاهد برامج التلفزيون في حجرة الجلوس . هناك في الواقع في شوارع المدينة ، حيث يسكن أغلبنا ، ضجيج هائل من أصوات حركة المرور في ساعة إشتداد الزحام . ولكن المخرج في فيلمنا هذا ، ولكي يركز على مدى ما تشعر به الزوجة الشابة من إرهاق ووحدة ، يحاول أن يحتفظ بأصوات المرور في المستوى الخلفي حتى يبرز صوت وقع أقدامها وهي تسير من سيارتها إلى الباب الأمامي لمسكنها . وعندما تغلق الباب وراءها ،

وبالرغم من أننا نظل في واقع الحياة نسمع صوت حركة المرور مخففاً ، فإن المخرج يجعله يخفى تماماً ليركز انتباهنا على أفراد العائلة داخل المسكن . وفي واقع الحياة ، عندما تحي الأم أطفالها عند الباب ، يكون صوت جهاز التلفزيون مسموعاً ، ولكن في هذه اللحظة توجه كل اهتمامها لأطفالها بحيث لا تسمع صوت الجهاز ، ولهذا يستبعد المخرج صوته عن آذاننا أيضاً . وعندما تبدأ حركتها داخل المنزل لتبحث عن زوجها ، يظهر تدريجياً هذا العنصر من شريط الصوت ليصل إلى المنسوب الأوسط .

هذان العنصران : التوازن والاختيار ، يضيفان إلى شريط التسجيل اللاحق للمؤثرات مظهراً من « النظافة » . لقد أصبح أكثر نقاء ووضوحاً ، مما في الشريط المباشر . وهو على العكس من الشريط المباشر الذي يتضمن عدداً من العناصر « الزائدة » ، وهي الأصوات التي تظهر على الشريط لأن الميكروفونات التقطتها والتي لا أهمية لها في السرد القصصي . إن الشريط الذي يعتمد على التسجيل اللاحق يتم تكوينه عن قصد .

٣- تعديل الصوت . لشريط الصوت الذي يعتمد على التسجيل اللاحق ميزة على التسجيل المباشر في أحد مظاهره الحيوية ، وذلك في خلق الجو العام عن طريق تعديل الصوت . ويعني التعديل ببساطة تغيير جودة الصوت ، ويمكن تنفيذ ذلك بطرق متعددة مختلفة . ويمكن توضيح هذا بمثال . في جزء سابق تخيلنا قطاراً يتحرك على القضبان . ولنفكر الآن في القطار وهو يطلق نفيده ، ولنضع هذا الحدث البسيط في ثلاثة مشاهد مختلفة تماماً :

- أ - القطار يعود بالبطل والبطلة الشابين اللذين تزوجا أخيراً ، إلى بلديتهما .
- ب - سيدة عجوز وزوجها يراقبان القطار وهو يمر أمام مزرعتها الصغيرة . كانا فيما مضى ينتقلان إلى المدن الكبيرة التي يربط بينها القطار ، أما الآن فهما غير قادرين على تحمل تكاليف السفر .
- ج - طفل يجلس على القضبان معرض لخطر أن يدهمه القطار .

من الواضح أن روح كل من هذه المشاهد الثلاثة يختلف تماماً عن غيره ، ولكننا سنفترض أن القطار هو نفسه في كل منها . وله نقيض واحد ، وفي حالة التسجيل المباشر سيكون صوته واحداً دائماً ، عالياً أو منخفضاً حسب اختيار السينمائي أثناء المزج الحى . والآن إن تنويع منسوب الصوت أو « سعة ذبذبته » amplitude

هو أحد المتغيرات في تعديل الصوت ، وسوف نرى مدى أهميته في خلق روح هذه المشاهد الثلاثة . وأيا كان الأمر يمكن للصوت اللاحق التسجيل أن يصل إلى ما هو أبعد ، وأن يغير من طبقة pitch المؤثرات الصوتية وطابعها timbre . ويمكن تغيير سعة الذبذبة بمجرد إدارة مقبض معين . أما تغيير الطبقة (وهي تردد الصوت الذي يجعله إما نغمة عالية أو منخفضة) أو تغيير الطابع (مزج التوافقات التي تكسب الصوت خشونته أو عذوبته أو أى صفة أخرى) فهذه تعديلات أكثر تعقيداً . إن مفتاح العمل أمام مهندس الصوت يعتمد على حقيقة أن شريط التسجيل اللاحق يتكون عادة من أصوات لم تسجل من الأشياء التي تبدو على الشاشة أنها مصدر هذه الأصوات . فليست كل أصوات القطار التي نلزمنا تصدر عن ذلك القطار .

وأمام مهندس الصوت عدة اختيارات للطريق الذي يسلكوه . يمكنهم في هذه الحالة أن يسجلوا عدداً من أصوات نغير القاطرات المختلفة تسجيلاً حراً، وأن يعيدوا تسجيل هذه الأصوات على الشريط بما هو مناسب . كما يمكنهم أن يعيدوا تسجيل مؤثرات سجلوها من قبل في الاستديو، فكلدى قسم الصوت مدى واسع من المعدات التي تخلق المؤثرات الصوتية للعديد من الظروف والمناسبات ، ومن الممكن أن يتوفر لديهم عدد من نغير القاطرات ويمكنهم بالتالى أن يعيدوا تسجيل صوت نغير القاطرة من تسجيل للمؤثرات الصوتية، فكل استديو به مكتبة خاصة من الأصوات المخزونة . ويمكنهم أخيراً أن يخلقوا الصوت المطلوب إلكترونياً من خلال جهاز للأصوات الاصطناعية . ومادما نعرف طبيعة الصوت المطلوب فالطريق واضح أمام طاقم الصوت الذى يملك جهازاً للأصوات الاصطناعية . ويمكن أن يتم تكوين شريط المؤثرات بهذه الطرق المتعددة ليصل إلى درجة عالية من الإتقان . فكل نوع من الأصوات يمكن خلقه في الاستديو ثم يعاد ضبط تزامنه مع الحركة .

كيف إذاً نحصل على المشاهد الثلاثة من هذه المعالجة ؟

أ - يلزمنا هنا لمشهد الزفاف جو عام للاحتفال بهذه المناسبة ، ويجب أن يتفق صوت نغير القطار مع هذا . يجب أن يكون الصوت عالياً ومن طبقة عالية إلى حد ما لكي تضيف إلى بهجة المشهد . ويلزم بالإضافة إلى ذلك أن يكون له طابع (جرس) نحاسى نظيف ، لاختونة فيه .

ب - يرغب المخرج في هذه الحالة أن يخلق جواً من الحنين والأسف . ولكي يحصل على هذا يجعل صوت نغير القطار من طبقة منخفضة نوعاً وبصوت

هادئ . وعندما يمر القطار تقل ذبذبة الطبقة بحيث يصبح الصوت وكأنه
أنين . ويصبح طابع الصوت بحيث يعطى تأثير بعد المسافة ، لا من حيث
المكان فقط ، بل من حيث الزمان أيضا . والطريقة التقليدية للحصول
على هذا من خلال الطابع (الجرس) هي أن نعطي الصوت رنيناً ليقرب
من أن يكون صدى للصوت .

جـ - الخطر والخوف هما المدخل العاطفي للمشهد الأخير . ولا يمكن تفادى أن
يكون صوت النفير عالياً إلى حد فظيع . وتقل أهمية طبقة النغمة عن طابعها ،
يجب أن يدوى صوت هذا النفير . إنه يكون كأبعد ما يمكن تصوره
عن أى نغمة ناعمة معسولة ، ويكون كله خشونة ملموسة .

إن البراعة التي تلزم لخلق شريط المؤثرات التي تسجل تسجيلاً لاحقاً ، تثير
مسألة نصيبها من الواقعية . يجب أن تذكر أن شريط مؤثرات الأصوات المباشرة
يضمن للمستمع صفة الواقعية نتيجة لتوفر العناصر الزائدة (صوت حركة المرور
الذي لا يوجد داع لوجوده وأصوات أخرى غير مميزة وخلافها) . وبمقارنة شريط
التسجيلات اللاحقة ، فإنه يتضمن فقط الأصوات التي لها هدف درامي . أما عن
مدى التصاق الحياة الفعلية فهذا أمر تحدده الأصوات التي يستبدها . وأما عن
إخلاصه وولائه فللصدق الدرامي وليس للواقع ، إنه الصدق للخيال وليس للعالم
الخارجي .

الموسيقى

التعديل

إن ملاحظة التعديل هنا ، كما يحدث عند تحليل المؤثرات الصوتية ، يساعدنا
على تلوق التأثيرات التي يمكن أن يحققها شريط الموسيقى . إن مفهوم التعديل يبدأ من
تحليل الموسيقى حيث نجد أن الصوت المنفرد المستمر يمكن تعديله فيما يختص بسعة
الذبذبة والطبقة والطابع (الجرس) . ويمكننا أن نتخيل الصوت المنفرد المستمر وهو
يزداد علواً وتعومة ، وهو يرتفع وينخفض في تردده وطبقته . وعندما يصير خشناً
ثم جافاً ثم علباً وأخيراً ذا رنين . ويمكن للتعديل في الموسيقى بصفة عامة أن يحدث
تأثيرات تصل إلى ما هو أبعد من هذا . وإذا كانت هذه التغييرات تتفق مع تتابع

لحظات درامية معينة، فيمكنها أن تدعم رد فعل المتفرج مع ما يراه إلى حد كبير .
لقد قيل أحيانا أن الصوت ذا الطبقة الأعلى يزيد من الإحساس بالتوتر ، بينما
يساعد الصوت ذو الطبقة الأوطى على الاسترخاء . ويمكن لمثل هذه الآراء والبيانات
أن تكون صحيحة في حالات معينة ، ولكن من الصعب التعميم عن تأثير التعديلات
بطريقة موثوقة بها . وما يمكننا أن نقوله أن هذه التعديلات في الموسيقى المصاحبة
للفيلم يمكنها أن تغير إدراكنا بطريقة ما للأحداث المصورة . قد تفقدنا لتوقع حدوث
أشياء أخرى ، أو أن توجهنا في تجاوبنا مع شيء قد حدث لتوه . وفي كلا الحالتين
فإن علاقتنا بعالم الشاشة قد تعدلت .

الإيقاع

نجد بصفة عامة أن إيقاع القطعة الموسيقية له وقع لا يقاوم على المشهد السينمائي .
ويمكننا أن نقول من وجهة نظر المختصين انه من المستحيل عملياً تركيب صور أى
فيلم بنجاح دون أن نجعل إيقاع القطع بين اللقطات يمتزج مع إيقاع الموسيقى المصاحبة.
والشيء الذى يهم المتفرج معرفته من وجهة نظره هو ان إيقاع الموسيقى المصاحبة
سوف يأخذ مكانه ويرسنى لنا إحساسنا بسرعة المشهد الذى تصاحبه .

ويمكن توضيح هذا لأى شخص يمكنه أن يحصل على جزء من شريط أى فيلم
أو تسجيل فيديو له . ويبدأ الشخص بعرض الفيلم أولاً بمصاحبة الموسيقى الأصلية
على شريط الصوت . ثم يعاد عرضه مرة ثانية مع أستبعاد الصوت تماماً ولكن بمصاحبة
موسيقى من مصدر آخر ، جرامفون أو جهاز تسجيل . وإذا كانت القطعة الموسيقية
الثانية لها توقيت مختلف عن القطعة الأصلية ، فإن تأثير الإيقاع المحسوس للفيلم سيكون
مدهشاً . إذا كانت القطعة الموسيقية أسرع فسيبدو أنها تسرع من إيقاع الفيلم ،
وعلى العكس إذا كانت الموسيقى فيها إسترخاء أكثر مما فى الأصل فإنها ستبطئ من
إيقاع الفيلم . ونتعلم من هذا ، كمحليلين ، أنه بالرغم من أن الموسيقى لا تغير السرعة
الفعلية للأحداث (الحركة ونمريك آلة التصوير والقطع بين اللقطات) على الشاشة ،
فإنها توفر لنا ما يوجهنا إلى السرعة المحسوسة لهذه الأحداث .

الحالة النفسية

إن الصياغة العاطفية للموسيقى ، كما هو الحال مع إيقاعها ، لها أثر قوى على تجاوب

المتفرج مع المشهد . إن الموسيقى بصفة عامة ، وسواء كان وراءها دافع أم لا (أنظر الفقرة التالية) تدعم المشهد بحيث ترفع بقوة من الحالة النفسية التي يعرضها . ونجد في هذا الجانب من وقع الموسيقى أنها تملك قدرة هائلة على أن تطبع المشهد بصفاتها المميزة . إلا أن دور الموسيقى ليس محدوداً في رفع وتلخيص الحالة النفسية mood الموجودة أصلاً . يمكن أن نستخدم الموسيقى لإبعاد المتفرج عن الموضوع المرئي ، وإن كان هذا ليس استخداماً شائعاً . فمثلاً ، يمكن تكوين المشهد بحيث تكون موسيقاه مرتبطة بمجموعة من الناس لانتعاطف معهم ، لأننا نرى الأشياء من وجهة نظر البطل . وربما يلتقي البطل وهو في حالة حزن - ونحن نتعاطف معه بشدة - بمجموعة من السكارى يرقصون في ساعة متأخرة من الليل . وتملاً موسيقى رقصاتهم الشائقة مرحاً وبهجة . لكن حزنه ، ومدى إلتصاقنا به ، يتعارض تماماً مع مرح الراقصين وصخبهم . إن الموسيقى هنا تجعلنا نحس بالبرود .

الموسيقى التي وراؤها دافع والموسيقى التفسيرية

من المناسب أن نصنف الموسيقى تبعاً لما إذا كان وجودها في المشهد وراءه دافع ينص عليه السيناريو مباشرة (كأن يضع شخص إسطوانة في الجرامفون ، أو يحضر حفلاً موسيقياً أو ما إلى ذلك) أو إذا لم يكن لها دور في الدراما التي تدور على الشاشة ، ولكن السينائي أضافها ليدفع المتفرجين لتفسير المشهد بطريقة خاصة . ويوصف النوع لأول بأنه « موسيقى وراؤها دافع » motivated لأن شيئاً يحدث وفق السيناريو ينص على أن نستمع إلى هذه الموسيقى . ويوصف النوع الثاني بأنه « موسيقى تفسيرية » interpretive ، واسمها يشرح وظيفتها .

ولكل من نوعي الموسيقى أثره الواضح على مدى إدراكنا للمشهد النهائي الذي أشرنا إليه . وغنى عن الذكر أن كلا من نوعي الموسيقى يتم اختياره بمنتهى العناية ويتم إدخاله في اللحظة التي يجب أن يبدأ عندها . لاشيء يحدث بالصدفة بالنسبة للموسيقى التي وراؤها دافع . والموسيقى التي وراؤها دافع ، مثلها مثل الموسيقى التفسيرية ، تحفز المتفرجين على أن يقرأوا المشاهد التي تصاحبها بطريقة معينة .

وكانت الموسيقى التفسيرية والموسيقى التي وراؤها دافع تختلفان عن بعضهما تماماً في يوم من الأيام . وكانت الموسيقى التي وراؤها دافع ، بحكم طبيعتها كموسيقى حقيقية يستمع إليها أو يعزفها أحد أبطال الفيلم ، لها استقلال محدد داخل الصورة ، ولها

قيمتها في حد ذاتها . وحتى منتصف الستينات لم تكن الموسيقى التفسيرية تمتلك صفات حيوية بصفة عامة بحيث تثير الاهتمام في حد ذاتها . وكان الرأي وقتئذ إنها يجب أن تعمل في خدمة السرد القصصى ، وإلا تلفت الأنظار إليها عن طريق روعتها وامتيازها . وإذا صرفنا إنتباهنا عن قصة أى فيلم تجارى تم انتاجه قبل ذلك التاريخ ، فسوف نلاحظ أن الموسيقى التفسيرية توجه تعليقاتها للمتفرجين بما يجب أن يحسوا به ، ولاشئ أكثر من هذا .

ويمكن للموسيقى التفسيرية من هذا النوع أن تكون فجوة لبراعة فيها . ينجب الأشرار لإيقاع البطل في كين ، فتستمع إلى سلسلة متكررة من نغمات منفعة على أوتار الكمان . ويقع البطل في المصيدة ، فيتبع هذا ثلاثة أو أربعة ارتباطات من الآلات النحاسية والطبول ، تنهى بأن يهاجم الأشرار البطل . وقد يستخدم مركب الصوت عند هذه النقطة التأثير الذى يحققه الصمت عند لحظات الكوارث ، ففي إمكان الصمت أن يدعم التوتر والرعب بتأثير أقوى من الموسيقى الصاخبة . وفي أغلب الأحوال يصير المتجون على استخدام الضوضاء ، والآن وبينما تتطير القبضات في الفضاء تستمر صدمات الضجيج ، متزامنة بكل دقة مع ضرب القبضات للوجوه لزيادة وقعها .

وإنها لتجربة مرهقة أن نجلس طوال فيلم بأكمله حين تلح موسيقاه على ردود فعلنا لتوجهها هذا الاتجاه أو ذاك . ويجب أن نذكر أن الموسيقى التفسيرية غالبا ما تكون مدونة ببراعة ولباقة . ويبدو أن الدافع وراء التوسع في استخدامها سببه خوف طاقم الإنتاج من أن المتفرجين في حاجة لهذا النوع من التلقين والمتابعة للتأكد من أنهم متمتعون بما يشاهدون . وبالرغم من أنه مازالت هناك بعض الأفلام التى تصاحبها موسيقى من هذا النوع ، إلا أن مسلسلات التليفزيون الأمريكى أصبحت هى المقر المختار لها منذ أواسط الستينات وحتى اليوم . إن منتجى التليفزيون يعرفون أن ما يقدمونه من دراما يحتاج ، لكى يلفت نظر المشاهد ، أن يتنافس مع كل ما يدور فى البيت . ويحاول منتج هذه المسلسلات بلا هوادة أن يؤكدوا كل حركة بمثل هذه الموسيقى حتى يمكنهم أن يحتفظوا بمتابعة المشاهدين - اللين يتوزع انتباههم بين الشاشة وما يعملونه فى المنزل فى ذلك الوقت - للإتجاه العام للقصة .

أما الموسيقى المؤلفة لكى يستمع إليها الناس فى حد ذاتها فيجب أن يكون لها منطقها وتناسكها وتناغمها الخاص . قد يكون لها على سبيل المثال تعبير معين عن الفكرة

الرئيسية التي تطورها ، وهذا يحتاج إلى وقت . مثل هذه الموسيقى باختصار لا تصلح لتوضيح كل لحظة من الحدث . وهناك استخدامان محتملان لمثل هذه الموسيقى المستقلة ، هما :

أ - للتعليق عند لحظة هدوء في الأحداث على ما حدث تَوّاً ، أو على ما سوف يحدث .

ب - للتعليق بصفة عامة ، وبدون أي متابعة تفصيلية لتطور الفكرة الرئيسية ، على ما يدور وقتئذٍ .

ونجد في كلا الإحتمالين ، أن طبيعة التعقيم في مثل هذه الموسيقى تترك للمتفرج قدراً من الحرية ليكون له حكمه الخاص . وليس الأمر هنا توجيهياً كما هو الحال مع الموسيقى المكتوبة خصيصاً للسينما .

الموسيقى المسجلة سابقاً ولاحقاً

الفروق بين الموسيقى التي وراؤها دافع والموسيقى التفسيرية واضحة حتى في الطريقة التي يتم بها تسجيل كل منها . إن الموسيقى التي وراؤها دافع تسجل عادة قبل تصوير الفيلم ، أي أنها تسجل سابقاً . قد تكون مأخوذة عن إسطوانة متداولة من قبل ، أو قد يبدأ توزيعها في شكل اسطوانة كمصدر إضافي للدخل يرتبط بموعد بدء عرض الفيلم . وفي كلا الحالتين قد تم التسجيل سابقاً ، وإذا كان المقروض أن يعزف الممثلون أو يغنوا ، فإنهم يؤدون الحركات فقط (بانتوميم) على أنغام الأسطوانة . ويتم الاعتماد على هذا الأسلوب عند تحضير الأفلام الموسيقية : فالراقصون هنا عليهم أن يواجهوا أعباء كثيرة للتمكن من حركات الرقص دون أن يكون عليهم أيضاً أن يسجلوا أغنية على درجة من الكمال في الوقت نفسه . وبما أنه يلزم توفر الموسيقى مقدماً لكي يرقصوا وفقاً لها ، فإن التسجيل اللاحق هنا ليس اقتصادياً .

وقد يحدث أحياناً أن يسجل أحد الفنانين تسجيلاً حياً . ولكن هذا أمر غير عادي ، لأن توازن الصوتيات للموسيقى يتطلب تحكماً عالياً في المكان أكثر مما يتطلبه الكلام . إن المشاكل الفنية لاحتصر لها في هذه الحالة .

وعلى العكس ، نجد أن الموسيقى التفسيرية غالباً ما تسجل لاحقاً . وليس من الصعب معرفة السبب . فإدام المطلوب منها أن تسيطر على مشاعرنا أثناء المشاهد التي تصاحبها ومادامت هذه الموسيقى تعلق على ما يجري على الشاشة ، فن الصعب جداً

أن تطالب السينائيين بأعدادها قبل تصوير الفيلم . هناك لحظات متعددة من الفيلم إذا حدث عندها أى عدم تزامن ولو لثانية واحدة بين الموسيقى والحركة لحدثت كارثة . ولتأخذ مثلاً عادياً من أحد أفلام المطاردات : تنطلق ثلاث رصاصات ويموت رجل . يجب أن تلى الثلاث طلقات مباشرة ضجة عالية من الأوركسترا . وإذا حدث هذا الصوت مبكراً فإنه سيسبق الطلقات ويصبح الأمر مربكاً . وإذا حدث متأخراً بثانية واحدة ، فيكون له تأثير آخر مختلف تماماً ، فبدلاً من التركيز على الطلقات نفسها فإن الموسيقى بعد هذا الفاصل القصير ستركز على مفاعلة الطلقات . إن معنى التأكيد الموسيقى قد تغير من خلال توقيته فقط ، وهو الآن يؤكد على رعب الموت الذى سببته الطلقات .

وعلى هذا عندما تتكامل الموسيقى التفسيرية مع الحركة بهذا القدر من التقارب ، يصبح من المستحيل عملياً تسجيلها قبل تصوير الفيلم . ويصبح على الممثلين وعلى طاقم الفيلم أن يضبطوا توقيت ما يعملونه بمنتهى الدقة بحيث تكون النتيجة أنهم يتحركون وكأنهم من عرائس الماريونيت . والطريقة العملية أن هذا النوع من الموسيقى يتم تدوينه عندما ينتهى العمل فى بقية الفيلم . ويصبح الفيلم متوفراً أمام مؤلف الموسيقى وهو يعمل ، ويمكنه أن يضبط توقيت موسيقاه حسب متطلبات دراما الشاشة . ويقوم قائد الأوركسترا بدوره بضبط سرعة العازفين لكي يطابق الحركة ، وهو يفعل هذا بأن يراقب بعينه إعادة عرض الفيلم أثناء تسجيل الموسيقى .

● الصوت وتكوين الفيلم

الصوت المتزامن والصوت الحر

الصوت المتزامن synchronous هو ذلك الصوت الذى يسببه حدث على الشاشة . يفتح شخص ما فمه وعندما تتحرك شفتاه نسمع كلاماً . ويعبر الحجرة ونسمع صوت أقدامه . أما الصوت الحر wild ، الذى يسمى أحياناً الصوت غير المتزامن ، فهو كل ما هو خلاف ذلك .

وفى الأيام الأولى للسينما الناطقة كان يبدو للسينائيين أنه من المنطق ألا يتضمن شريط الصوت أى صوت لا نرى مصدره على الشاشة ، وأن كل ما نراه ويكون له صوت فى الحياة الفعلية يجب أن يظهر صوته ضمن شريط الصوت . ويعنى هذا

انهم كانوا يهدفون إلى تسجيل شريط متزامن كامل تماماً، باعتبار أن هذا هو أقرب ما يكون لواقع الحياة ، إلا أن السمع ، كما نعرف حتى الآن ، يعمل بطريقة انتقائية ، ويمكننا أن ندرك أن مثل هذا الشريط ، الذى يقدم كل المؤثرات الممكنة ، سيكون مزججاً بالأصوات إلى حد الاكتظاظ . وسرعان ما اكتشف السينمائيون ذلك . واستمروا بعد أن تعلموا أن يتتخبا ما يسجلونه من أصوات ، فى إظهار الأصوات المتزامنة فقط ، أى الأصوات التى نراها فقط ، إذا صح هذا التعبير . وأصبحت هذه طريقة ممتعة لمعالجة شريط الصوت ، وسرعان ما أدركوا مدى جاذبية الصوت الحر وبدأوا فى إضافته . وهناك أسباب نفسية وفنية وراء هذه الرغبة .

وكما أوضح كاريل راييس وجافن هيلر فى كتابهما « فن المونتاج السينمائي » ، نجد أن للسمع ميزة على الرؤية ، إذ نتسلم الإشارات الصوتية من جميع الاتجاهات ، بينما لا ترى عيوننا إلا الأشياء التى تتجه إليها . إننا فى الواقع نسمع ونتجه بأسماعنا إلى ما لا نراه : مثل الحركة التى خلفتنا وحركة المرور وراء الأفق والموسيقى الصادرة من الحجرة المجاورة . ويمكن للأصوات الحرة أن تقدم للفيلم ما يقابل هذا فى هذه التجربة . وهكذا يستغل الصوت الحر ، لصالح السينما ، واقع أننا نسمع بقناة مختلفة تماماً عن تلك التى نرى بها . وإذا كان شريط الصوت يؤيد ما تراه العين فقد يقوم هذا بدور المساعدة والتأكيد ، ولكن إلى حد معين ، أما بعد ذلك فيقدم الشريط لنا معلومات زائدة عن الحاجة . ومفهوم المعلومات الزائدة أمر أكثر تعقيداً من هذا . وإن كنا نتسلم إشارات السينما عن طريق قناتين ، هما العيون والآذان ، فإننا نفعل ذلك من خلال خمسة أنظمة مختلفة تماماً لا يكرر أحدها الآخر : وهذه الأنظمة هى : (١) صور مرئية ، (٢) لغة مكتوبة (العناوين والخطابات ومانشيتات الصحف . . إلخ) ، (٣) الكلام ، (٤) المؤثرات الصوتية ، (٥) الموسيقى . وهكذا إذا رأينا شخصاً يتكلم ، فإن الاستماع إلى ما يقوله لا يعتبر تكراراً أو معلومات زائدة عما توفره لنا الصورة ، بل هو يسد حاجة لأن الصور المرئية لا تنقل إلينا تفاصيل الحوار. إن أقصى إحساس بالمعلومات الزائدة عن الحاجة يحدث عندما تكرر المؤثرات الصوتية بدون أى داع ما سبق أن عبر عنه السرد القصصى من خلال الأنظمة الأخرى (الصور المرئية والكلام وربما الموسيقى أيضاً) . وعندما ناقشنا من قبل استخدام الموسيقى التفسيرية للتأكيد بشكل زائد فإننا كنا فى الواقع نصف صيغة واضحة من الأصوات الزائدة . إن الطرق التى تثرى بها الأصوات الحرة والمتزامنة ، المعلومات التى تنقلها

الصور ، أصبحت الآن أكثر تعقيداً واكتمالا عما كانت عليه في السنوات الأولى للسينما الناطقة . وأصبح لتطبيق هذه الطرق عن وعى نتائجها في التحكم في الحيز وفي الزمن في السينما . وستعرض بإيجاز هذين الجانبين على التوالي .

الصوت والحيز : التكوين داخل الصورة

إن ما نسمعه يمكن أن يؤثر في الطريقة التي نرى بها . ويمكن للسينمائي أن يعيد تنظيم فيلمه لا وفقاً للمبادئ المرئية التي فحصناها في الجزء الثالث من هذا الكتاب ، بل أيضاً وفق الطريقة التي يكون بها شريط الصوت .

الحيز داخل الشاشة

إذا كان هناك شخصان أو أكثر داخل الصورة وأحدهم يتكلم إلى الآخرين ، فإن هذا الشخص سوف يلتفت أنظار المتفرجين . ومادام الكلام مصقولاً وموجزًا فإننا نتجه بأنظارنا إلى المتحدث دائماً . أما إذا استمر المتحدث لمدة أطول فإننا عادة نتجه بأنظارنا بعيداً عنه بحثاً عن معلومات أخرى ولكي نعرف بصفة خاصة كيف يستقبل الأشخاص الآخرون ما يقوله (وتسرى نفس الحالة إذا تحرك شخص حركة واضحة ، فإنها سوف تلفت أنظارنا) .

وتكوين الصورة حول المتحدث هي إحدى الطرق التي يمكن للصوت أن يركز بها الاهتمام المرئي . ويمكن للمؤثرات الصوتية أن تفعل ذلك أيضاً . ولتخيل المثال التالي . نرى في أحد أفلام الشاشة العريضة شخصين منهيكين في الحوار في أقصى يسار الصورة . وفجأة نسمع صوتاً غير متوقع (وليكن صوت زناد مسدس يعود إلى مكانه) . ولما أن تحدث حركة صغيرة جداً بين الشجيرات الموجودة في يمين الصورة ، ولما إن يستدير الممثلان ليحلقا في تلك النقطة ، لكي نكتشف نحن مكان مصدر الصوت . (ولا يوجد صوت مجسم إلا في قليل جداً من دور العرض ، ولهذا السبب يحتاج المتفرجون لمثل هذه التوجيهات حتى يعرفوا من أين صدر الصوت) . ويتجه اهتمامنا فوراً عبر الشاشة إلى اليمين . لقد أعاد المخرج تكوين صورته بصوت معين ، إذ لم يحدث شيء بالكاد من الناحية المرئية .

وللصوت وظيفة أخرى مهمة في تدعيم إحساسنا بالحيز داخل الشاشة . إنه يضيف جوهرياً لإحساسنا بالبعد الثالث ، العمق . إن أي صوت يحدته شخص

أو شيء في المستوى الأمامي يختلف من حيث سعة الذبذبة والطابع (الحرس) عن نفس الصوت لو صدر من المستوى الأوسط ، كما يختلف عنه لو كان قد صدر من المستوى الخلفي . وبينما يقل مستوى الصوت يزيد رنينه حسب المسافة . وهكذا نجد أن عمل مهندس الصوت يكمل عمل طاقم الإضاءة والتصوير لخلق الإيهام بالعمق . وكلامنا هذا لا يخرج عن الأمر المألوف . إلا أن هناك تنوعاً هاماً في هذه الحالة وهو تقليد لم يحظ إلا بقليل من الاهتمام ، ومع ذلك فهو يكشف عن مظهر من العلاقة بين الجمهور والحدث السينمائي بطريقة غير مألوفة . وما يحدث هو أن لقطة بعيدة أو لقطة بعيدة جداً لشخص ، ترتبط بلقطة قريبة حميمة لصوته . هذا التضارب الظاهري لا يبدو كذلك بالنسبة للجمهور ، الذي يقرأ هذا الجمع بين الصورة والصوت وكأنه شيء طبيعي . وهو يبدو كذلك لأنه يحقق رغبة الجمهور بالشعور بالتميز في معرفته بالشخصيات الرئيسية . وهكذا يصبح هذا التحايل وسيلة للخداع في الحيز ، كما هو وسيلة لخلق إحساس قوى باللاتانية .

الحيز خارج الشاشة

يمتد الصوت الحر بمعلوماتنا إلى ما يحدث وراء حدود إطار الصورة . ولتصور لقطة تأسيسية لحجرة معيشة يحدث فيها جزء من حدث نوجه له اهتمامنا . وتوجد نافذة مفتوحة في المستوى الخلفي ، ولكن آلة التصوير موجودة في وضع لا نمكنا من مشاهدة أي شيء من خلال النافذة . وهناك في شريط الصوت هدير مستمر لصوت حركة المرور المزدحمة . نحن إذاً في المدينة . إذاً غيرنا شريط الصوت بحيث يحل تغريد الطيور محل حركة المرور ، نصبح في الريف .

نجد في هذه الحالة أن الصوت هو الوسيلة الوحيدة لإقرار طبيعة الحيز خارج الشاشة . وهو يعمل أيضاً كواحد من عدد من المؤثرات لما يحدث خارج مجال الرؤية عندما يتم تقطيع الصورة بين عدد من الزوايا . وإذا خرج شخص من إطار الصورة ولكنه مستمر في الحديث إلى شخص داخل الصورة فإن شريط الصوت هو الذي نخبرنا شيئاً عن مكان وجوده . هذه المعلومات يدعمها خط النظر لعين الممثل الموجود داخل الصورة والذي ينظر إليه . وإذا استمر يتحدث سيقطع مركب الفيلم إلى زاوية جديدة له ، ويصبح الشخص المستمع خارج الصورة الآن ، ولا يحدد مكانه إلا المعلومات المرئية التي يقدمها لنا خط نظر المتحدث ، إلى أن يبدأ الشخص المستمع في الإجابة .

الصوت والزمن

الفيلم وسيلة تعمل في الحيز والزمن". وعندما تناولنا الصوت الحر اشرنا فقط إلى قدراته على وضع الأحداث في الحيز ، إلا أن هذا لا يعني أن عنصر الزمن غائب . وكنا نتعرض للأحداث التي تدور في وقت واحد دون أن نخرج عن الوقت الحاضر . ومن الممكن للصوت ، مع ذلك ، أن يشير إلى فترة زمنية مختلفة عن تلك التي تدور فيها الصورة . وعندما يصف الراوى مثلاً ما قد رآه من قبل ، فإنه يتحدث في الزمن الحاضر عن أحداث رآها ويتم تمثيلها أمامنا الآن في زمن ماضٍ تخيلى، أو كما يحدث في « الرجوع إلى أحداث سابقة » تقطع الصورة إلى الزمن الماضى ، ولكن شريط الصوت يستمر ، ولو لفترة قصيرة على الأقل ، في الزمن الحاضر . لقد استقرت هذه التحايلات ، ولكن هناك تحايلات أخرى بدأت في أعمال المخرجين الأوربيين الأكثر إتجاها نحو المغامرة في أواخر الخمسينات وأوائل الستينات . عندما ينتهى مشهد ويبدأ المشهد التالى فإن شريط الصوت هو الذى يقطع أولاً ثم تقطع الصورة بعد عدة ثوانٍ ، إننا نراقب المشهد القديم لفترة ما بينما نسمع المشهد الجديد فوقه ، بشكل يحير إلى حد ما. وإن كان المقصود بهذه الحيلة أيضاً هو مفاجأة المتفرجين بإدراك جديد لما يحدث على الشاشة ، إلا أننا ألقناها وأصبحت أقل لفتاً للنظر من كثرة الاستخدام . ومع هذا، فإن من أهم ما نتوقعه من تجارب الفيلم في المستقبل هو ما يدور حول رابط الزمن بين الصورة وشريط الصوت .

ويمكننا من خلال هذه الملاحظات أن نطور مفهوم الصوت في مصاحبته للصورة . وبينما نجد أن الصوت الموازى أو المتزامن ضرورياً للتعبير ولفهم السرد القصصى ، فإن ما يمكن أن نسميه « الصوت المصاحب » يشير إلى كل ما يكون مصلده خارج الصورة ، أى كل شئ من الموسيقى التفسيرية إلى صوت الراوى إلى أصوات الناس في الحجرات التي لا نراها، إلى أصوات الناس في دولة أخرى أو من المشهد التالى أو من أشخاص نذكرهم من الماضى أو من المستقبل . ويمكننا أن نفهم من هذا أن الصوت المصاحب قد قام بدور أكثر من مجرد مساعدة السينما في طريق حريتها غير العادية للتحرك في الحيز والزمن . إنه يسمح لها أيضاً بأن تتحرك بطريقة تعتبر عادة من الخصائص المقصورة على الخيال .

الجزء الخامس

التركيب

لقد وجدنا أن كل مرحلة من مراحل صناعة الأفلام التي فحصناها حتى الآن تحيل عناصر العالم الفعلي الذي تتعرض له إلى مادة سينمائية . والتركيب بدوره يؤثر على هذه المواد المحولة لكي يغيرها إلى مرحلة أبعد . وهكذا يصل التشويه الرائع للواقع الذي تقوم به السينما إلى حد الكمال في مرحلة التركيب (المونتاج) .

وما يحدث على منضدة التركيب في جوهره يمكن بسهولة إيجازه في صياغة بسيطة . فالمركب (المونتير) يرى ويسمع كل المادة التي تم تصويرها وتسجيلها من أجل الفيلم ومن كل هذه الكمية يقوم المركب باختيار الأطوال التي سيستخدمها في تجميع الفيلم . وإذا اكتشفت أن أحد المشاهد تنقصه لقطات معينة أو صوت معين ، فإنه ينصح المخرج بأن يصور مادة إضافية لاستكمال النقص .

ويمكن إيجاز مهمة المركب في خطها العام إلى العمليتين المرتبطتين للاختيار والتجميع . ولكنها مهمة إختيار وتحلى ، ومهمة إبداع أيضا . إنها تحدى للمركب لتعقيد العمل وضخامته ، فقد تكون هناك مادة تعادل عشرة أضعاف المادة التي ستستخدم فعلا في الفيلم في صورته النهائية ، وقد يتكون شريط الصوت النهائي من مئات من الأشياء التي تم مزجها من حوالى عشرين شريط منفصل . ولا تتعرض دراستنا هنا لكيف ينظم المركب هذا الكم الهائل من المادة المتوفرة . وإنما سنحصر أنفسنا في فحص الصورة النهائية للفيلم بحثا عن المؤثرات التي أبرزها التركيب ، ولكي نرى بعض الأشكال النموذجية للتقطيع التي يلتقي بها المتفرج المرة تلو الأخرى . يتم وضع الفيلم في صيفته النهائية في غرفة التركيب . إن هذه المرحلة هي التي تمنح السينما قدرتها غير العادية على الحركة وفعاليتها وحريتها الدرامية . ويمكن للمركب وهو جالس إلى منضدته أن يجمع اللقطات والأصوات معا من أماكن وأزمنة مختلفة . ومن مجرد التقطيع ووصل أطوال من الفيلم والشريط المغناطيسي (كان المركبون الأوائل يعملون فعلا بمقصات وصمغ وما إلى ذلك) ، يمكن للمركب أن ينتقل

بالمخرجين فوراً من اليوم إلى الorrow لمئات السنين أو إلى الأمام إلى المستقبل التخلي .
ويمكن للمركب بالمثل أن ينتقل من قارة إلى أخرى أو إلى مكان تم تنفيذه في الاستديو ،
ولا وجود له إلا في الخيال .

● وظائف التركيب

يتولى المركب أربعة أنواع مختلفة من العمل ، وإن كانت متداخلة .

١ - تغيير المنظر

يمكن للتركيب حسب ما وصفناه تواء، أن يغير المنظر وفق ما يتطلبه السيناريو
منهياً الحدث في منظر ما ، ليقدم حدثاً جديداً يتخذ مكانه في مكان آخر أو زمن آخر
أو في كليهما . وقد تكون هذه التغييرات لدواعٍ درامية ، وقد تكون لأسباب
دقيقة : كأن ينتهي شخصان من حوارهما، فينتقل أحدهما إلى الغرفة المجاورة ليتحدث
إلى شخص ثالث .

٢ - الحلف

لقد ذكرنا من قبل أنه يمكن أثناء عملية تركيب الفيلم أن نستبعد القدر الكثير ،
وضربنا لذلك مثلاً بسيطاً بحياة وظروف شخصية مشهورة . ولا يتوقع المخرجون أن
يجلسوا في مقاعدهم لمدة سبعين سنة . وبالرغم من بساطة المثال إلا أن هذه الفكرة
تساعدنا على إدراك أن عملية التركيب تبدأ قبل تصوير أى قدم من الفيلم بكثير . وإن
كانت ذروة هذه العملية تتم على منضدة المركب ، إلا أنها تبدأ على مكتب كاتب
السيناريو . إن السيناريو نفسه تمرين هام وجوهري في مهمة التركيب ، ومن بين
مهارات كاتب السيناريو الجيد قدرته على حسن إختيار الجزء الذى يضيف شيئاً ،
والجزء الذى يمكن استبعاده دون أن نحرم السيناريو من تطور درامى هام .

ونجسد على هذا الأساس أن كلا من كاتب السيناريو ومركب الفيلم (الذى
قد يستبعد بدوره أجزاء تم تصويرها لتضمينها في الفيلم) يحاول أن يقطع بعيداً كل
المشاهد ، ما عدا تلك التى تكشف عن شئ يحتاج المخرجون لمعرفة عند نقطة معينة
درامياً . والمشهد الذى يضيف معلومات في بداية الفيلم قد يصبح عديم الفائدة إذا
تم تقديمه في مرحلة تالية حين لا يضيف شيئاً لما سبق معرفته ، وينعطف بالدراما

إلى قنوات جديدة . فاذا كان كاتب السيناريو ومركب الفيلم يصنعان فيلماً من نوع « حياة وظروف . . . » فلينتجها إلى تلك الأجزاء التي غيرت الشخصية مع توضيح ما سيصبح عليه ، أكثر من التركيز على حالته الحاضرة . وهذه ليست قاعدة ثابتة ، ولكنها مناسبة للأهداف الدرامية التي ينوي موضوع السيرة الذاتية أن يعرضها . وتعتمد الكمية التي يمكن للمركب أن يحذفها على مدى ما يعتقد من إئتلاف المتفرجين مع نوع الفيلم الذي يتولى تركيبه . ومن الواضح أن الأنواع المعروفة من الأفلام مثل أفلام رعاة البقر أو أفلام المطارادات يمكن روايتها اليوم بإيجاز لأن المتفرجين يعرفون بصفة عامة أين سيتجهون . أما المتفرج الذي لم يلتق بهذا النوع بالذات من الأفلام لعدة سنوات ، مثل الوالد الذي يصطحب أولاده إلى دار العرض بعد غياب عدة سنوات فسوف يواجه مشكلة . فقد لا يستوعب مباشرة كل ما يدور بين اللقطات ، أي المعلومات التي تم حذفها .

والداعي الآخر للحذف والذي يستحق الذكر هنا ، هو إحتياج المركب إلى إنتقاء مادته من بين المادة المتوفرة التي تزيد عن حاجته ، لإستخدامها في مشهد معين . قد يكون طاقم التنفيذ قد صور عشرة أضعاف الأطوال اللازمة من الشرائط التي ستدخل في بناء الفيلم . وعلى مركب الفيلم أن يقرر أي مرة من مرات إعادة التصوير هي الأفضل في التعبير عن الهدف الدرامي للمشهد . وعليه أن يحدد عدة إختيارات أخرى . وسوف نتعرض فيما بعد (ص ١٣٧-١٤٨) لهذا مع الطرق التي يحذف بها مركب الفيلم الفواصل الصغيرة من الزمن .

٣ - تنويع وجهة النظر

عندما يجمع مركب الفيلم اللقطات التي تم تصويرها من عدة أوضاع داخل المنظر يكون بذلك قد انتهى من مرحلة الإستجابة لرغبة المتفرجين في تغيير وجهة نظرهم ، وهي مرحلة كان يجب أن تبدأ من قبل مع كاتب السيناريو . وتغيير وجهة النظر كما نذكر (ص ٦٩-٧٢) ، له دور أكبر من مجرد إمتاع العين بالتنويع . إن التحكم في وجهة النظر يضع المشاهد في علاقة محددة مع سياق الفيلم ، ويجعله شريكاً فيما يدور (وجهة النظر الذاتية) ، أو مراقباً محايداً (وجهة النظر الموضوعية) ، أو متفرجاً متميزاً لسرد قصصي يتتالى أمامه من أجله فقط (وجهة النظر المتميزة) .

٤ - بناء صورة ذهنية أو فكرة

يمكن لتجميع عدد من اللقطات أن يوجه المتفرجين إلى خلق صور ذهنية لأشياء لا يرونها على الشاشة في صورتها الكاملة . وقد تكون هذه «الأشياء» أماكن أو أحداث . ويمكن لهذا المبدأ في التجميع أن يمتد إلى خلق أفكار من العلاقة بين اللقطات أكثر مما في اللقطات نفسها .

وفي استطاعة المتفرج أن يخلق صورة ذهنية لمكان من المعلومات التي يتلقاها من عدد من اللقطات القريبة . لم يعد من غير المألوف ألا نرى حجرة ما في لقطة رئيسية، ولكن تم تغطيتها في عدد من الزوايا يكون أهم ما يبدو فيها هم الممثلون وهم يتحركون داخل الحجرة . ويبني المتفرجون صورتهم الخاصة عن الحجرة كلها من الأجزاء التي يرونها . وإمتداداً لهذا الأسلوب يجد المتفرجون أنفسهم في وضع يمكنهم من أن يجمعوا صورة لمكان لا وجود له . فمثلاً، قد يدور فيلم في منزل ما ، ولكن طاقم التنفيذ قد يجد أن أفضل المواقع هي المنظر الخارجي لمنزل معين والمناظر الداخلية من متزلين آخرين ومنظر المطبخ الذي يتم تصويره في ديكور داخل الاستديو . وإذا أكدت الأحداث الدرامية للمتفرجين أن كل شيء يدور في منزل واحد ، فإن المتفرجين سيجمعون بين كل ما يرونه على أنه في منزل واحد لا وجود له إلا في مخيلتهم .

ويمكن لأسلوب مماثل في الإيحاء أن يبنى نوعاً معيناً من الأحداث، خاصة تلك الأحداث ذات طابع الخطورة . يسقط رجل في نهر في أفريقيا ويطارده تمساح . وبعد أن يسبح الرجل بأقصى جهد ممكن والتمساح يزداد قرباً منه ، يتمكن من أن يخرج إلى الشاطئ علينجو بالكاد من فكي التمساح . وحيث أننا لا يمكننا أن نصحى بالممثلين بهذه البساطة ، وحيث أن التماسيح لها شهية تفوق الوصف ، فمن المتبع في تصوير مثل هذه المغامرات أن نفصل بين التمساح والممثل . إن مركب الفيلم والمتفرجين هم اللذين يخلقون هذا المشهد . ويبدأ طاقم التصوير بأخذ عدد من اللقطات للممثل وهو يسقط في الماء ، وهو يسبح مذعوراً ينظر من فوق كتفه ويصرخ ويطلب النجدة . وعندما يكون الممثل في أمان بعيداً عن هذا المكان ، يقومون بتصوير عدد من اللقطات من زوايا مناسبة لتمساح في حالة نشاط وغضب . ويضيفون لكل هذا عدداً من لقطات ردود الأفعال على أشخاص على شاطئ النهر يحملقون ويصرخون ويخفون عيونهم ويجرون في جميع الاتجاهات . ويقوم مركب الفيلم بالقطع بين هذه اللقطات بحيث تنتقل بين الرجل

والتساح الذى يتبعه والأشخاص المفزوعين على الشاطئ الذين يضيف رد فعلهم الكثير إلى توترنا . ومنع استمرار المطاردة يقطع مركب الفيلم اللقطات المكونة للمشهد بحيث تكون أطوالها أقصر وأقصر ، وترداد سرعة الحدث وتقصير المسافة بين التساح والرجل .

ويلزمنا أن نقول أن مثل هذه الصياغة تقدم لنا مشهد مطاردة بسيطاً إذا قارناها بمعايير اليوم . فن المتبع الآن أن نضيف بعض لقطات رئيسية تضم نماذج مقنعة لتماشيح مزعجة تطارد الممثل متى الحظ أو بديله الذى يقوم بدوره . ويمكن لمعدل القطع أيضاً أن يتغير ويتنوع عما سبق أن ذكرناه من قبل . ومع هذا فقد قدمت هوليود العديد من أمثلة هذا المشهد الذى يتم خلقه فى أذهان المتفرجين من لقطات محدودة كالتى وصفناها ، وهناك عدد لا حصر له من مشاهد مطاردة التماسيح التى تم تنفيذها بمجرد هذه الطريقة .

إن خلق فكرة يمكن أن يتم بطريقة بسيطة مثل تلك التى يتم بها خلق الحدث . والتجارب المشهورة التى قادها المخرج الروسى ليف كوليشوف تصلح كمثال هنا . لقد قطع بين لقطة قريبة خالية من أى تعبير لرجل ولقطات لأشياء متعددة : وكانت لقطة الرجل كما هى لا تتغير . وكانت اللقطات الأخرى تتضمن وعاء من الحساء مرة ، وتابوت مرة ، وفتاة صغيرة تلعب مرة ثالثة . وكان يبدو للمتفرجين فى كل مرة أن الممثل ينظر إلى ذلك الشيء . رأوه يعبر فى المرة الأولى عن الجوع ، ويعبر فى المرة الثانية عن الحزن ، وفى المرة الأخيرة عن السعادة . وفى الواقع هذه العواطف خلقتها المتفرجون نتيجة لربطهم بين كل لقطتين ، مع أن كل لقطة فى حد ذاتها لا تحمل المعنى الذى استنتجوه منها . لقد استخلص المتفرجون معانى جديدة من إلحام هذه العناصر المنفصلة .

إن المتفرجين يربطون بين مجموعة من اللقطات ويستخلصون منها معانى بهذه الطريقة . ويمكننا أن نوكد ذلك من هذه اللقطات التى إذا غيرنا من ترتيب عرضها تغير المعنى من ورائها :

١- رجل يبدو جاداً .

٢- الرجل نفسه يقرأ خطاباً .

٣- الرجل يبدو سعيداً .

وإذا تم عرض هذه اللقطات الثلاث بنفس هذا الترتيب فإن المشهد يفيدنا بأن

الخطاب يحوى أخباراً سارة ، وإذا قطعنا بين اللقطات الثلاث نفسها ولكن بالترتيب العكسى ، فسيبدو أن الخطاب يحوى أخباراً سيئة .

إن تركيب الفيلم ، مثله مثل سائر المراحل الأخرى لصناعة السينما ، تحكمه تقاليد أكثر مما تحكمه القواعد . ويستمر نفوذ هذه التقاليد لفترة ما ، وأحياناً لفترة طويلة ، إلى أن يتكرر شخص ما حلاً بديلاً ، فيتروى التقليد القديم ويحل محله التقليد الجديد . ومن المفيد أن نبدأ بفحص بعض تقاليد قطع وتجميع أفلام السرد القصصى التى أصبحت مألوفة فى السينما الغربية . وسنبداً بوسائل ربط الفيلم ، أى علامات الوصل ، لأنها أكثر علامات مراحل التركيب وضوحاً .

وسائل وصل اللقطات

القطع

هذه هى الوسيلة الأكثر إتباعاً للانتقال من لقطة إلى التى تليها ، وأسهلها من الناحية الآلية . إن الفيلم يقطع cut فعلاً ، وتشذب نهاية اللقطة الأولى إلى الطول المختار ، وتختار بداية اللقطة التالية وتشذب أيضاً ، ويتم وصل الطرفين . والنتيجة هى انتقال فجائى من لقطة إلى التى تليها . وقد يكون هذا الانتقال مفاجئاً أو ناعماً ، ولكن هذه الصفة تتوقف على منطق العلاقة بين اللقطتين أكثر مما تتوقف على القطع نفسه . وسوف نتابع هذه النقطة عندما نتعرض للتتابع .

التدرج

والاسم يدل بالضبط على المعنى ، فالصورة إما أن تظهر تدريجياً fade in من شاشة خالية من أى صورة وتتغير تدريجياً لتكشف الصورة الجديدة عن نفسها ، أو أن تختفى تدريجياً fade out من خلال العملية العكسية من الصورة الكاملة إلى الشاشة الخالية من أى صورة . والوظيفة التقليدية الأكثر استخداماً للتدرج هى التعبير عن بداية المشاهد ونهايتها. كما يستخدم التدرج للتعبير عن أن المشهد فى الفيلم يمثل جزءاً مما قد حدث .

المزج

يمكن وصف المزج dissolve بأنه طبع مركب لإختفاء تدريجى مع ظهور

تسريجي في نفس الوقت . وتكون النتيجة أن نرى صورة تمتزج بأخرى ، فينما تبدأ الأولى في الاختفاء تبدأ الثانية في الظهور ، حتى نرى الصورتين مطبوعتين فوق بعضهما ، ومع استمرار التدرج تختفي الأولى وتبقى الثانية وحدها . وحتى أوائل الستينات كان الإستخدام الشائع للمزج يعبر عن مرور فترة زمنية بين مشهد والذي يليه . ولكن عندما إنتشرت أفلام الموجة الجديدة الفرنسية بدأ استخدام المزج في أغراض متنوعة أخرى . فإذا كانت تتعرض للزمن ، فقد تدل على حذف بعض الزمن داخل المشهد الذي ما زال مستمرا (أصبحت الإشارة إلى الانتقالات الزمنية منذ الموجة الجديدة بالقطع لتوضيح مرور الزمن بين المشاهد ، ويتم الإحساس بمرور الزمن من السرد ومن إيقاع الفيلم) . ومن الاستخدامات الجديدة للمزج الإشارة إلى نوع من الربط في الفكرة الأصلية بين مشهدين . كما تم الإشارة إلى الربط العاطفي بين مشهدين بنفس الوسيلة .

المسح

تبدو الصورة بأن محل محل السابقة لها بأن تمسحها من على الشاشة . والمسح wipe في أبسط صوره يبدو كخط يتحرك عبر الشاشة ، وهو يمحو الصورة الأولى لتحل محلها الصورة الثانية خلال حركة هذا الخط . وهو على عكس «الدفع» (سنذكره بعد قليل) ، إذ تبقى فيه أجزاء كل من الصورتين في مكانها النسبي من إطار الصورة الخاص بها .

ويمكن للمسح أن يتخذ عدة أشكال معقدة ، وخاصة في التنويعات الالكترونية في العمل التلفزيوني . مثل المسح الحلزوني والمسح المتعرج وأنواع المسح التي تعتمد على الأشكال الهندسية التي تتسع .

وسائل أخرى

بعض وسائل الوصل التي لم تعد تتفق مع الموضة منذ مدة طويلة ، عادت الآن إلى الاستخدام بفضل الأجهزة الالكترونية لإعداد المؤثرات في أستديوهات التلفزيون . وتتضمن هذه الوسائل « المسح الدائري » ، حيث تبدأ الصورة في الظهور من نقطة داخل الإطار ثم تتسع إلى دائرة iris in تشغل كل الصورة ، ثم تغلق الدائرة iris out وتصغر إلى نقطة في نهاية المشهد . وهناك أيضا « القلاب » turnover الذي تبدو

فيه الصورة وكأنها تدور لكي نرى الصورة الثانية التي في ظهر الأولى والتي نحل محلها . ثم هناك وسيلة « الدفع » push - off حيث تبدو الصورة الجديدة وكأنها تدفع الصورة السابقة جانباً إلى خارج الشاشة . كل هذه الوسائل كانت شائعة في السينما فيما بين العشرينات والأربعينات . وكلها تشترك مع وسيلة المسح في أنها تلقت نظر المتفرج إليها مما يجعل الانتقال بين اللقطات ملحوظاً . وهي تشير في التلفزيون إلى الانتقال بين فقرتين داخل البرنامج التلفزيوني نفسه . وهي في الفيلم الروائي تعتبر علامات مزخرفة بين مشهد ما والمشهد الذي يليه . وكلها تعرض تتابع القصة دون أي حاجة تدعو إلى هذا ، وهكذا فهي لا تستخدم كثيراً داخل المشهد المستمر .

● التتابع

ما دام الفيلم في صورته النهائية يتكون من العديد من أجزاء الأفلام وشرائط التسجيل ، فهناك إحتمال قائم بأن مظهره الأخير سيكون مكوناً من أجزاء وكسور إلى أقصى حد . وقد يكون هذا هو التأثير الذي يريده السينمائي ، ولكن المعتاد في الفيلم الروائي القصصي أنه يريد أن يخلق الإيهام بقصة متدفقة لا يعوقها شيء . وفي كلا الحالتين يلزم تخطيط الفيلم بعناية حتى يمكن الحصول على التأثير المطلوب ، وعلى طاقم التنفيذ أن يراعوا تتابعه . ويشير التتابع إلى العلاقة بين كل لقطتين . ويشير « التتابع الكلاسيكي » إلى أسلوب صناعة الأفلام الذي يهدف إلى الإبحاء بالاكتمال للناعم ذي الاكتفاء الذاتي من النوع الذي كانت هوليوود تتقنه منذ مدة طويلة . وهناك على العكس من هذا أساليب مختلفة من التقطيع السينمائي غير المستمرة والمربكة للمتفرج . ولتيسير الأمور يمكننا أن نحلل التتابع طبقاً لثلاثة مظاهر ، وإن كانت متصلة ببعضها بالضرورة . هذه المظاهر هي التحكم في المشاهد ، وفي الحيز ، وفي الزمن .

التحكم في المشاهد

ويتضمن هذا المحافظة على العلاقة بين اللقطات بالمنطق الذي ينص عليه السيناريو . إنه ذلك المظهر من التتابع الذي يلقي أقصى إهتمام من المتفرجين ، ولكنه يلقى أقل إهتمام من المحلل حيث أنه يكشف أقل قدر من أغراض طاقم التنفيذ ، أو من معنى الفيلم .

وبما أن الفيلم قد تم تجميعه من لقطات صورت في أوقات وأماكن مختلفة ، ويندر أن يتم ذلك بنفس ترتيب السيناريو ، فهناك احتمال لوقوع أخطاء في العلاقة بين اللقطات ما لم يراعى طاقم التنفيذ التحكم في هذا الجانب من عملهم بكل عناية . وإذا فشل هذا التحكم قد ينتقل ممثل من حجرة إلى أخرى ، لنجده في الحجرة الأولى وهو يرتدى بدلة لراه في الثانية وهو يرتدى ملابس رياضية . أو أن تكون سيجارته أطول في اللقطة الثانية عنها في اللقطة الأولى . إن التحكم في تتابع المشاهد يمتد إلى ما هو أبعد من هذه التفاهات المضحكة ، إنه يمتد إلى التأكد من أن الإضاءة والمناظر والملابس والمكملات (الأكسسوارات) وأوضاع الممثلين وتحركاتهم كلها تسير وفق ما هو مطلوب من لقطة إلى التي تليها .

التحكم في الحيز

إن الخطوط المتعامدة التي يرجع إليها المتفرجون لكي يوجهوا أنفسهم بالنسبة للحركة على الشاشة هي خطوط إطار الصورة . ويعنى هذا بالنسبة لمركب الفيلم أن أجزاء الحيز التي تظهر في اللقطات المتتابعة لا يمكن تجميعها عشوائيا إذا كان على المتفرجين أن يعرفوا أين تدور الأحداث . ويلزم لمركب الفيلم - ولطاقم التصوير والمخرج من قبله - أن يربط عمله بخط المنتصف وخط النظر لكي يتحكم في الحيز بطريقة أصبحت مألوقة . ويلزم أن نوضح مرة أخرى أن إحترام خطوط المنتصف وخطوط النظر كتقاليد ليست جانبا أساسيا من صناعة الأفلام ، ولكن إذا تجاهلناها فيجب أن نحل محلها بديلا من الأشكال التي تتفق مع منطق الحيز إذا أردنا للمتفرجين أن يعرفوا كيف يربطون كل لقطة بالتي تليها .

خط المنتصف

يعرف خط المنتصف centre line أحيانا باسم «خط الحركة» ، وتطبيقه كمرشد لمكان آلة التصوير يعرف غالبا بـ «قاعدة الـ ١٨٠ درجة» . إذا كان شخصان يتحدثان معاً فإن الخط الواضح بينهما هو خط المنتصف . وإذا سار شخص لبضعة خطوات فإن مساره يكون خط الحركة . أما قاعدة الـ ١٨٠ درجة فتقول أن آلة التصوير يجب أن توضع في جانب واحد من هذا الخط إذا بقي الأشخاص في نفس

الجانب من الشاشة مثلما بدأوا ، وإذا استمروا في الحركة في نفس الاتجاه .
ومن السهل أن نرى ماذا يحدث إذا عبرنا خط المنتصف. تصور شخصين يتحدثان
معاً. أنظر إليهما من جانب واحد و«أ» إلى اليسار و«ب» إلى اليمين. أعبّر المكان
إلى الجانب الآخر ، تجد أن «ب» يشغل الآن المكان الأيسر، و«أ» يشغل المكان
الأيمن . وإذا جربت هذا في الحياة الفعلية ستترك ما يعنيه ، ولكن التأثير لن يكون
مربكاً لأنك تعرف مكانك. أما في السينما فالشاشة هي مرجعك الوحيد ، حيث أن
مقعلك لا يتحرك، وإذا قام الشخصان بتبديل مكانهما بدون أي دافع فسوف يؤدي
هذا إلى خلل حاد في التتابع المرئي .

وتسرى نفس هذه الملاحظات على تغطية آلة التصوير للحركة . إذا صورنا
شخصاً في يسار الصورة وهو يتحرك، فإننا نراه يتحرك من اليسار إلى اليمين . وإذا
عبرنا إلى الجانب الآخر من خط الحركة سيصبح اتجاه حركته الآن من اليمين إلى
اليسار . وسيدو الأمر بالنسبة للمتفرج الذي لا يتوقع هذا النوع من الحركة وكأن
الشخص قد استدار وهو في طريقه الآن ليعود حيث بدأ سيره .

ويستحق الأمر أن تتبع منطق هذه القاعدة إلى آخر مدى ، فهي توضح المطالب
التي يحاول مركب الفيلم أن يلبها لإرساء الحيز المنطقي. وحيث أن آلة التصوير لها حرية
الانتقال من نقطة إلى أخرى على نفس الجانب من خط المنتصف فيمكننا أن نقول
أن لديها نصف دائرة مفتوحة لحركتها . إلا أن هذه الزاوية الواسعة للحركة تنكمش
كثيراً إذا اشترك شخص ثالث في الحوار ، ويصبح على آلة التصوير أن تنظر من خلال
شخصين واقفين قريباً من بعضهما إلى الشخص الثالث. والآن أي حركة لآلة التصوير
تكاد تنقلها إلى الجانب الآخر من خط المنتصف ، لأن من المنطقي هنا أن تمتد خطوطاً
مماثلة بين كل شخص والشخصين الآخرين ، وتنحصر آلة التصوير في كل مرة
بين اثنين منهم. وما دامت آلة التصوير قد انحصرت في هذا الجزء الصغير من أرضية
المكان ، فكيف يمكن لمركب الفيلم أن ينقل لقطته إلى زاوية أخرى ؟

وفي الواقع ليست المصيدة محكمة تماماً كما يبدو ، فيمكن عبور الخط . وأول
اختيار مفتوح أمام مركب الفيلم هو أن يعبر الخط إلى الوضع الذي يجعل الشخصيات
تبادل أماكنها بالضبط مسبقاً الارتباك للمتفرجين ، أي إنه ينتهك القاعدة ويعكس
وضع الشخصيات على الشاشة. أما إذا كان يريد أن يقدم انتقالاً ناعماً بين اللقطات،
فعليه أن يستخدم طرقاً أخرى. هناك عدة إختيارات متاحة ويمكنها جميعاً أن تدعم

روعة الحيز في الفيلم. وبعض هذه الطرق لاعلاقة لها بمركب الفيلم . فمثلا ، يمكن للمخرج أن يطلب من ممثليه أن يتحركوا أثناء اللقطة ، وعندما يفعلون هذا يرى المتفرجون علاقات جديدة في الحيز ، ولا يشعرون بأى خطأ في التوجيه . ويمكن كحل بديل أن تتحرك آلة التصوير نفسها أثناء اللقطة ، وهنا أيضا يدرك المتفرجون ما يدور أمامهم .

إلا أن مركب الفيلم غالبا ما يرغب في أن يقطع عبر خط المتصف ، ولكي يفعل هذا بنعومة عليه أن يحدث نوعاً من لفت النظر المرنى لكي يجعل المتفرجين ينسون مكان خط المتصف القديم . ولا يمكن استغلال هذه الطرق إلا إذا تم التفكير فيها قبل أن يبدأ التصوير . ونرى من هذا مرة أخرى أن تركيب الفيلم (المونتاج) له جذور أساسية تربطه بالتخطيط المسبق . وإليك أربع طرق للقطع عبر خط المتصف .

(١) يمكن لمركب الفيلم أن يقطع من لقطة ضيقة لمجموعة من الناس ليعود إلى لقطة تأسيسية واسعة . وإذا أبقينا على اللقطة الجديدة لعدة ثوان سيسهل على المتفرجين أن ينسوا توجيههم السابق ، ويصبح من الممكن عندئذ أن نعود إلى لقطة ضيقة للمجموعة بحيث تخالف خط المتصف السابق .

(٢) يمكن لمركب الفيلم أن يقطع إلى لقطة محايدة ، أى لقطة يكون فيها الشخص الرئيسى في ذلك الوقت ينظر أو يتحرك تجاه آلة التصوير مباشرة أو مبتعداً عنها . وبعد عدة ثوان يمكن لمركب الفيلم أن يقطع إلى وضع جديد عبر خط المتصف القديم ، وسيكون ما يذكره المتفرجون عن اللقطة الأولى قد بعد بالقدر الكافى ولن يحسوا بأى تغيير في التوجيه .

(٣) يمكن إدخال لقطة انتقالية bridging shot . وهناك نوعان منها : اللقطة المندرجة واللقطة المقنطعة . واللقطات الانتقالية هي لقطات لموضوع جديد تقطع أثناء حدث مستمر . وإلى جانب أنها لقطة يجب أن تضيف معلومات ، وأن تكشف للجمهور عن شيء مفيد يلزم أن يعرفه ، فإن لهذه اللقطات الانتقالية أيضاً ميزة أنها تقدم شكلاً آخر ، لحذب التفات المتفرجين ، والذي يمكن بعده عبور خط المتصف . وتقدم اللقطة المندرجة insert صورة لأحد تفاصيل المنظر نفسه والتي تكون لها أهمية درامية معينة في تلك اللحظة . شخص واقع تحت تهديد معين ويبحث حوله عن أى سلاح متاح ، وتقع عينه على سكين المطبخ . واعتماداً على نظرة الممثل يمكن لآلة التصوير أن تقطع إلى لقطة مندرجة تفضيلية للسكين ، ثم تعود لتستأنف تغطية

ما يحدث بين الشرير والبريء. وعند القطع إلى اللقطة الثالثة يمكن لمركب الفيلم أن يعبر الخط الواصل بين الشخصين . وكما يتضح من هذا المثال ، نجد أن اللقطات المندرجة مفيدة للغاية في الإمداد بمعلومات إضافية ، أما استخدامها في عبور خط المنتصف فيأتي في الأهمية الثانية .

وتختلف اللقطة المقتطعة cutaway عن اللقطة المندرجة في أنها لقطة لشيء يتحرك ليس جزءاً من اللقطة الأصلية . وهذا الشيء أو الحركة له علاقة باللقطة الأصلية ، وإلا فلا مكان لها في السيناريو . وهي بلا شك قوية الأثر في جذب الالتفات كوسيلة لعبور الخط . ولها دور في السرد أيضا ، ولقد تعودنا على دورها عندما تكون المعادل السينمائي لما تقدمه القصة الطويلة مبتدئة بتعبير «وفي أثناء ذلك» . في مكتب مزدحم يصبح المدير الغاضب في وجه سكرتيته ، وفي أثناء ذلك (لقطة مقتطعة) يقوم رجل المرور بلمس بطاقة المخالفة على زجاج سيارته لأنه تركها في مكان غير مسموح بالانتظار فيه . وقد يستحق الحدث الذي يحدث في أثناء ذلك أن يتطور إلى مشهد يتداخل في تقطيعه بحيث تنتقل آلة التصوير بين هذا المنظر وذاك ذهاباً وإياباً . ويسمى هذا النموذج ، الذي تعتبر المطاردات من أشهر أمثلته ، بـ « النمو المتوازي » (أنظر ص ١٤٤) ، وغالباً ما يبدأ بلقطة مقتطعة .

(٤) **لقطة رد الفعل** ، ولها دور أساسي في السرد ، مثل اللقطة الإنتقالية . إنها توجه المتفرجين في تجاوبهم العاطفي مع الحدث بأن تقدم لهم صورة لأحد الشخصيات ، أو أكثر ، وهو يفعل مع ما قد رآه . وهكذا غالباً ما تقدم لقطة رد الفعل ممثلاً ثانوياً يتجاوب مع الدراما التي اشترك فيها الممثل الرئيسي . وهذا الممثل الثانوي يشير تجاوب المتفرجين فقد اتبحت لهم الفرصة لكي يروا رد الفعل العاطفي لشخص آخر في ظروف مروا بها جميعاً . ومن الواضح أن لقطة لها هذه القوة تكفي لجلب الالتفات إلى الحد الذي يسمح بعبور الخط دون أن يلحظ ذلك أحد .

ومن الممكن أيضا لمركب الفيلم في ظروف معينة أن يقطع مباشرة عبر الخط دون أن يلحظ المتفرجون ذلك . ويمكن أن يزداد فهمنا لهذه الخبرة عندما نعرف كيف يتم «توافق خط النظر» .

خط النظر

يشير هذا التعبير ببساطة إلى الاتجاه الذي ينظر فيه الممثل . وغالباً ما يتفق خط

النظر eyeline مع خط المتصف ، كما في حالة شخصين يتحدثان مع بعضهما ، وقد يختلفان أحياناً مثلاً يحدث عندما يستمع نفس الشخصين إلى طرق الباب وينظران في ذلك الاتجاه .

وأهمية خطوط نظر الممثلين بالنسبة لمركب الفيلم تكمن في الدور الذي تقوم به من حيث تحديد الحيز خارج الشاشة . « أ » و « ب » يتحدثان سوياً . ونجد في اللقطة الرئيسية « أ » إلى يسار الشاشة يتجه بنظره إلى اليمين ، و « ب » إلى اليمين يتجه بنظره إلى اليسار . وعندما يقطع مركب الفيلم إلى لقطة قريبة لأى منهما ، فإنه يحتاج لأن يظلا ينظران في نفس الاتجاه السابق كما بدا على الشاشة . وإذا نظر « ب » الآن إلى خارج الصورة إلى اليمين بدلا من اليسار ، فسيبدو أنه قد استدار حول نفسه وأصبح ينظر في نفس الاتجاه الذي ينظر « أ » إليه بدلا من أن ينظر إلى « أ » . وهكذا نجد أن خط نظر الشخص الذي نراه يحدد المكان خارج الشاشة للشخص الذي لانراه . وغالباً ما تستخدم حركة خط النظر لتوجيه إلتفات المتفرجين . ويستمع الشخصان المشتركان في الحوار إلى صوت ما . ويستديران لينظرا في اتجاه مصدر الصوت ، وإذا إتجها بنظرهما إلى نقطة داخل إطار الصورة فستتابع نظرتهما إلى هذه النقطة . أما إذا نظرا خارج إطار الصورة ، فإن نظرتهما تمهد لمركب الفيلم أن يقطع إلى لقطة مندرجة تكشف عن مصدر الصوت .

وتعمل حركة خط النظر بكفاءة في خلق خطوط المتصف وتحويلها في حالة المجموعات التي تضم عدداً من الممثلين . لقد ذكرنا من قبل أنه في حالة وجود ثلاثة ممثلين يكون بينهم ثلاثة خطوط متصف ، وأن آلة التصوير إذا حاولت عبور هذه الخطوط تصبح في مأزق ، ما لم تتوفر وسيلة لجذب الإنتباه . وفي الواقع كان من الأدق أن نشير إلى خطوط المتصف الكامنة . هناك دائماً عند أى لحظة معينة خط متصف واحد مهيم على المجموعة . وتنشأ هذه الحالة من الخبرة العادية في الدراما القصصية حيث يتكلم شخص واحد في كل مرة . ويصبح خط نظر المتحدث هو خط المتصف المهيم ، وغالباً ما يكون موجهاً إلى شخص واحد من الشخصين الآخرين . ويصبح الشخص الثالث ثانوياً في هذه اللحظة ، ولكنه يقوم بدور هام ، فعند نقطة معينة في الحوار الذي يستمر بين الشخصين الأول والثاني ، يقوم بتحويل نظره من الشخص الذي كان يتابعه إلى الشخص الآخر . وبالإستعانة بهذا التحول في الإنتباه ، تتمكن آلة التصوير من التحول إلى وجهة نظر بديلة ، ومادامت تفعل هذا

دون أن تنتهك خط المتصف المهيمن بين الشخصين الآخرين فلن يحدث أى إرباك للمتفرجين . وما يحدث هو أن الشخصين المشتركين في الحوار يقيان على نفس العلاقة في الحيز يسار ويمين كل منهما . أما الشخص الثالث الذي مهد للقطع ، فسوف يتحول نظره إلى جزء غير متوقع من الشاشة قد يكون بعيداً عن مكانه ، إلا أن المتفرجين مازالوا يولون اهتمامهم للشخصين الآخرين ولا يكادوا أن يلاحظوا ما حدث .

ولا يمكن لأى كتاب — ومن باب أولى لهذه المقلعة القصيرة للموضوع — أن يقوم بمهمة تصنيف كل التنوعات البارة للحركة عند الانتقال من لقطة إلى أخرى . ويمكن الحصول على حصر أوفى لهذه التنوعات في مصادر أخرى . كما يمكن القيام ببحوث تفصيلية حول إمكانيات هذه التنوعات .

ونريد الآن أن نوجه جزءاً من تفكيرنا إلى تأثير إحترام خطوط المتصف وخطوط النظر . وكما لاحظنا يمكن لمركب الفيلم ، بمراعاة هذه التقاليد ، أن يبنى حيزاً خيالياً من مجرد سلسلة من اللقطات وبحيث تكون العلاقة بين أجزائه منطقية وحسنة الترتيب . ويبدو أننا ننظر إلى أجزاء من حيز مستمر داخل حدود أى منظر معين . وكما عرفنا من قبل (ص ١٢٣) أن الأشياء لم تكن دائماً كذلك أمام آلة التصوير ، ولكن ظهورها بهذه العلاقة على الشاشة يسهم في الإيهام المتكامل الذي يخلقه الأسلوب المعروف بـ « تركيب التابع الكلاسيكى » . وسوف نتعرف بمزيد من التفصيل على عمل هذا الأسلوب عندما نتعرض للتركيب والزمن .

ويكفينا الآن أن نتذكر أن بناء ما يبدو كأنه حيز مستمر هو أحد طرق التعرف على مهام مركب الفيلم . وهناك حالات يحاول فيها مركب الفيلم متعمداً أن يجزئ الحيز ، وأن يعبر خط المتصف عن قصد ، وألا ينسق بين خطوط النظر ، وأن ينتهك هذه التقاليد لأسباب مقصودة . وغالباً ما يتم هذا للفت النظر إلى الفيلم كفيلم ، ولتحطيم إكمال الإيهام . وإذا كان لدى المخرج ممثلون في لقطات منفصلة يتحدثون إلى بعضهم البعض دون أن ينظروا إلى بعضهم البعض ، حسب التقاليد التي وصفناها ، وإذا كانوا يتحركون داخل حجرة لا يبدو أن أجزاءها تلحم ، وإذا كانوا خلال تحركاتهم يغيرون الإتجاه طوال الوقت بلا منطق ، فسوف يكون وقع هذا على المتفرجين المعتادين على المعالجة المستمرة والمنضبطة للحيز ، وقعاً ملحوظاً . سوف يدرك مثل هذا الجمهور ما حدث من إنبهار للنظام المعتاد . وإذا عدنا إلى المثال الذي ذكرناه

من قبل (ص ١١٩) لوجدنا أن هذا هو تأثير التغيير في نظام الحيز السينمائي، كما أدخله مخرجو الموجة الجديدة في السينما الأوروبية في الستينات . وكان من الممكن مقارنة هذا التأثير - الجديد على سينما ذلك الوقت - بأسلوب بريخت في جعل المألوف يبدو غريباً ، وفي جعل المتفرجين ينظرون بعيون جديدة إلى المعروض أمامهم على أنه وسيلة بارعة متعمدة. ومع ذلك فسرعان ما يعتاد المتفرجون بسرعة على النماذج الجديدة للإمداد بالمعلومات . ومن الملاحظ مثلاً ، أن السينما الأمريكية في عهد الموجة الجديدة (أى سينما المخرجين الشبان في السبعينات والذين استخدموا نفس الاسم الأوربي) استخدمت طرق تجزئ الحيز والزمن ، التي استعاروها من النموذج الأوربي . ومع هذا فقد فعلوا ذلك دون أن يسيبوا أى إرتباك للمتفرجين أو تحطيم للإيهام السينمائي المتكامل . فمثلاً ، كان عبور الخط يمر دون أن يلحظه أحد كما كان يحدث من قبل ، ويعود ذلك ببساطة إلى أن الجمهور قد اعتاد هذا التصرف .

التحكم في الزمن

لقد أتيت لنا الفرصة لكي نلاحظ أن الفيلم الروائي يستبعد أشياء أكثر مما يحتفظ به . حتى في مرحلة كتابه السيناريو يتم استبعاد فترات ممتدة من الزمن ، ولا تتم تغطية حياة الشخصيات إلا للحظات محددة مختارة . وبعد هذه المرحلة من تركيب السيناريو من المشاهد ، تمر المشاهد نفسها بعملية التركيب (المونتاج) بطريقة تتحكم في مرور الزمن السينمائي داخل هذه المشاهد . ويمكن لهذا الزمن أن يمتد أو ينكمش ، على منضدة التركيب .

وأفضل وسيلة لفهم هذا أن نلم أولاً بالطريقتين الرئيسيتين لتصوير مشاهد كاملة . وتعرف هاتان الطريقتان بـ « التصوير للتغطية » و « تداخل الحركة » .

التصوير للتغطية

وتم هذا عندما يقرر المخرج ، مادام ليس لديه أى فكرة عن أين سيقع القطع ، أن يوفر لمركب الفيلم مطلق الحرية . فيقوم بتغطية الحركة أولاً من لقطة رئيسية ثم من عدد من الأوضاع الأكثر قرباً ، طالباً من الممثلين أن يعيدوا أول كل المشهد أو الأجزاء الرئيسية منه فقط . وهكذا نجد مركب الفيلم أمامه ، لأى لحظة معينة من السيناريو ، لقطة تأسيسية رئيسية ، ولقطة ثنائية ولقطة قريبة أو لقطين .

وقد تتوفر لديه لقطات أخرى أيضا ، وبطبيعة الحال سيكون لديه في الواقع عدة مرات تصوير من كل من هذه اللقطات ، أغلبها به عيوب ، ولكنها صالحة للاستعمال في بعض أجزائها . وعلى مركب الفيلم أن يختار أى مرة من مرات الإعادة أصلح لكل لحظة معينة ، وأن يقرر أيضا متى يقطع عند بداية كل لقطة وعند نهايتها . وطريقة « التصوير للتغطية » cover shooting طريقة باهظة التكاليف لأنها تستهلك كمية أكبر من الفيلم الخام ، وتتطلب من الممثلين تكرار الأداء عدة مرات بصورة مرضية في كل منظر . وبينما تمنح هذه الطريقة مزيداً من الحرية لمركب الفيلم إلا أنها تقدم لنا تصويراً لا إبتكار فيه ، لأن أوضاع التصوير الرئيسية في هذا النوع من العمل مألوفة تماماً .

تداخل الحركة

هذه الطريقة تقلل من حرية مركب الفيلم ، لأن أغلب أجزاء السيناريو سيتم تغطيتها بلقطة واحدة فقط ، وإن كانت هناك عدة مرات تصوير صالحة للاستعمال لكل لقطة منها. ولدى المخرج فكرة تقريبية عن أين يريد القاطع قبل أن يأمر بدوران آلة التصوير . ولكنه يصور أكثر مما يراه ضرورياً لإجراء هذا القاطع ، إذ يبدأ كل لقطة مبكراً قبل اللحظة التي يريد أن يقطع عندها في البداية، وينهى اللقطة بعد اللحظة المقترحة لكي يقطع عندها إلى اللقطة التالية. وعندما يتبع نفس النظام مع كل لقطة، يجد مركب الفيلم أن لديه تداخلاً بين اللقطات، ويجب أن يتم القاطع عند نقطة ما في هذا الجزء المتداخل . وإذا قارنا «التصوير للتغطية» بـ «تداخل الحركة» overlapping action لوجدنا أن الأخير أقل تكلفة من حيث الفيلم الخام ، وأقل إرهاقا للممثلين . ويسمح باستخدام آلات التصوير بطريقة أكثر إبداعاً ، لأن كل لقطة يتم التفكير فيها مع مراعاة علاقتها باللقطة التي تسبقها والتي تليها، ولا توجد لقطة واحدة تستمر طوال كل المشهد ، كما يحدث في طريقة التصوير للتغطية .

وأيا كانت الطريقة المتبعة، فأمام مركب الفيلم أطوال من الشرائط أكثر مما يحتاج . ويمنحه هذا ، إلى جانب بعض الفرص الأخرى ، فرصة أن يقرر بالنسبة لكل لقطة كيف ينسق مرور الزمن بينها وبين اللقطة التي تليها . وهذه العملية اسمها « توضيح الزمن ».

توضيح الزمن

قام نوبل بيرتش ، في تحليله المفيد للطرق التي يمكن بها ربط كل لقطتين زمنياً ،

ضمن كتابه « نظرية الخبرة السينمائية » ، بتقسيم كل الارتباطات الممكنة إلى خمسة أنواع .

١ - قد تكون اللقطتان مستمرتين تماماً ، وذلك بأن تستمر الحركة في نهاية اللقطة الأولى خلال اللقطة الثانية دون أى توقف . ويذكر بيرتش مثالا برجل يمر من خلال باب بأن يتم تصويره من أحد الجانبين أولاً ثم من الجانب الآخر . ويتم القطع بحيث تبدو الحركة بأكملها ، مع المحافظة على التتابع وعلى الإحساس بالزمن الحقيقي .

٢ - قد يكون هناك زمن اختصار محدد بين اللقطتين . أى أن هناك فترة زمنية قصيرة لها طول واضح قد تم استبعادها . إنه لتصرف عادى في الفيلم الروائى أن تتجنب تقديم كل الحركة عندما لا تكون لها أهمية خاصة . واستبعاد الجزء غير الهام من الحركة له تأثير زيادة سرعة الحركة وتركيز الإهتمام على تلك الأجزاء من القصة المقصود منها أن تنقل المعنى . فى هذه الحالة قد نرى الرجل الذى يمر من الباب عندما يصل ويدير مقبض الباب ، ثم نقطع إلى الزاوية الثانية التى تبدأ به وهو ينتهى من إغلاق الباب خلفه . لقد استبعدنا هنا الحركة الفعلية خلال الباب . ومادامت الحركة المستبعدة كانت حركة مستمرة ، فالإختصار هنا يمكن قياسه . وهذه الحالة تختلف عن النوع التالى من الاختصار .

٣ - فى حالة اختصار زمن غير محدد يصبح المفتاح الوحيد لكم مضى من الزمن متوفراً فى أشياء خارجية ، مثل تغيير الملابس أو إختلاف الفصول من السنة أو إختلاف الضوء أو تغيير نتيجة الحائط . مثل هذا النوع من إختصار الزمن والذى يعبر عن مرور فترات طويلة من الزمن ، يرتبط تماماً بالفجوات التى حددها كاتب السيناريو . قد يقول أحد الممثلين فى نهاية مشهد إنه سيذهب لمقابلة شخص آخر ، وفى بداية اللقطة التالية نراه يلتقى بهذا الشخص . كم مضى من الوقت ، سواء كان ذلك لعدة دقائق أو لبضعة شهور ، لا يمكننا أن نعرف إلا من المعلومات الخارجية ، لأن الوقت المستبعد فى ذاته ليس مستمراً ، أى أنه يغطى أكثر من حدث واحد يمكن قياسه .

٤ - بطريقة الزمن المحدد المعكوس : يتكرر حدوث جزء من الحركة المفروض أنها مستمرة . واستخدام هذه الوسيلة يتعارض مع إحساس المتفرجين بالزمن الحقيقي ، وينشئ مقياساً للزمن تفرد به السينما . وإذا ظهر الممثل وهو يمر من الباب فى نهاية اللقطة الأولى ويكاد ينتهى من مروره ، ثم نراه فى بداية اللقطة التالية وقد عاد إلى

النقطة التي يبدأ عندها فتح الباب . ويحدث إرتباك مقصود يجلب الإهتمام بالحركة ، كما يطيل الزمن حيث أن جزءاً من الحركة قد تكرر . والفيلم أيضاً يجذب إهتمام المتفرج إلى الجانب الآلى منه حيث أننا لا نترك الزمن بهذه الطريقة في أى ظروف أخرى . لقد استخدمت هذه الطريقة بهذا الأسلوب المتعارض على يد سرجي أيزنشتين كما أصبحت عنصراً واضحاً في أفلام نيكولاس رويج الأخيرة .

وهناك استخدام آخر مألوف للزمن المعكوس ، يمكننا أن نصفه بأنه الزمن المعكوس المستتر . وفي هذه الحالة يتم إخفاء نقطة تداخل اللقطتين ، ويتم ذلك عادة باختيار لحظة القطع عندما تحدث حركة ليس لها بعد زمني محدد. وإذا عرضنا شخصاً يرفع يده ليشرب، فإن أى وقت عكسي محدد لهذه الحركة لا بد وأن يكون ملحوظاً، لأن أبعاد هذه الحركة لها حدود نعرفها كلها. أما إذا سار شخص في ممر فإن تكرار تداخل القطع لحركته من عدة زوايا مختلفة قد لا يكشفه أحد. وإذا كنا لا نعرف طول الممر في الواقع فإنه يتحول من خلال التركيب ليصبح طويلاً بالقدر الذي يستغرقه عبوره من أوله إلى آخره — ما دامت آلة التصوير دائماً لا تكشف عن طول الممر بأكمله في لقطة واحدة. في مثل هذه الحالة يمتد كل من الزمن والحيز، ويبدو الممر أطول من حقيقته بالنسبة للمتفرج منه للممثل .

(٥) وأخيراً يشير بيرتش إلى الزمن المعكوس غير المحدد، حين نعود إلى الوراثة فترة من الزمن لا يمكن قياسها ، لأنها ليست جزءاً من حركة مستمرة . ومرة أخرى تصبح الأشياء الخارجية هي المؤشر الوحيد لبكم مضي من الزمن . وكما يوضح بيرتش إن المظهر الشائع لهذا النوع الخاص من توضيح الزمن نجده في مشاهد العودة إلى الوراثة flashback حين يقطع الفيلم ليعود إلى حدث وقع منذ فترة قبل المشهد الذي انتهى لتوه ، و« العودة إلى الوراثة » وسيلة ينص عليها السيناريو . ونجد كما هو الحال مع « إختصار زمن غير محدد » ، أن « للزمن المعكوس غير المحدد » يقابل تحويلات غالباً ما يحددها كاتب السيناريو .

● أساليب التركيب

إن مدى التوضيحات الممكنة في الزمن والحيز التي يسيطر عليها مركب الفيلم تزيد عمله قوة دافعة هائلة . ويمكن للقطع في أقوى حالاته الدرامية أن يدفع بالمتفرجين

خلال عصور الكون المختلفة . والخبرة العادية للتركيب تقل في قوة إنفعالها عن هذا إلا في لحظات خاصة . لقد برزت درجات معينة من الأسلوب خلال تاريخ السينما . وبما أن التركيب جزء مكمل في كل فيلم ، فإن أى محاولة هامة لعمل شيء جديد في السينما تستلزم إنجازاً جديداً من مركب الفيلم . ويتبع هذا أن هناك من أساليب التركيب للأفلام التسجيلية ، وللأفلام التي تستخدم لقطات ممتدة وعدسات ذوات زوايا واسعة ، وللأفلام التي تستخدم لقطات ممتدة وآلات تصوير متنقلة ، وللأفلام الروائية الواقعية ، وخلاف ذلك — ما لا يمكن تغطيته كله هنا . والخبرات الثلاث التي سنصفها فيما يلي ، قد تم إختيارها لتوضح كلا من القوة الدافعة لأسلوب التركيب والقيود التي تحكمه . وكل خبرة منها كان لها في حينها تأثيرها على إرساء تقاليد جديدة في التركيب السينمائي .

تقطيع التتابع الكلاسيكى

ليس هذا المفهوم جديداً بالنسبة لنا فقد ذكرناه من قبل بعض الخبرات المطلوبة للحصول على هذا النوع من الأسلوب « الخفى » ، وهو الأسلوب الأساسى لتركيب الأفلام الروائية كما طورتها هوليوود . ويتم التقطيع في هذا الأسلوب ليخدم السرد القصصى وليس لكى يهيم عليه ، ولهذا السبب فإنه يبدو كأنه خفى . والقصة وسلوك الشخصيات هما الأولوية قبل كل شيء . وفيما عدا اللحظات القليلة التي تفيض بالحياة عندما تقوم لقطة درامية أو إرتباط أخذ لأشياء غير متوقعة بلفت الأنظار ، فإن أسلوب الفيلم يكون تحت السيطرة التامة بحيث لا يلفت إنتباه المتفرج . وهناك عدة مبادئ ، خلال عمليات التركيب ، لتحقيق هذا الإختفاء الظاهرى حتى لا يعترض أى شيء الإيهام العام . وتتضمن هذه المبادئ القطع المنسجم والقطع الذى يراؤه دافع ، واحترام لإيقاع « القراءة » ، والإضافة إلى التتابع عن طريق الصوت .

القطع المنسجم

يوصف القطع بأنه منسجم عندما تتتابع الصفات المرئية لبداية اللقطة الثانية بطريقة تعود المتفرجون على اعتبارها « طبيعية » بالنسبة لنهاية اللقطة الأولى . ومن الواضح أن القطع المنسجم لا بد وأن يراعى متطلبات تتابع المشاهد : وهى الإضاءة واللون والشخصيات . ولكن الأمر يتطلب أكثر من هذا .

(١) إذا سار شخص في اتجاه معين داخل الشاشة عند نهاية لقطة ما ، فيجب أن نراه في بداية اللقطة التالية وهو مستمر في اتجاه مناسب . ولتأخذ أبسط مثال ، إذا كان هذا الشخص يتحرك من اليسار إلى اليمين ويخرج من يمين الشاشة ، فإن المتفرجين يتوقعون أن يروه يدخل اللقطة التالية من يسار الشاشة .

(٢) الحركة التي تبدأ في لقطة ما دون أن تكتمل يجب أن تكتمل في اللقطة التالية . شخص يأكل . نراه في اللقطة الأولى ، وهي لقطة متوسطة ، يرفع جزءاً من الطعام من الطبق ، وبينما ترتفع يده إلى أعلى تقطع إلى لقطة قريبة نراه يدخل الطعام في فمه . إن بداية الحركة في اللقطة الأولى تستلزم إستكمالها في اللقطة الثانية . لقد تمت مراعاة تكوين الصورة بحيث أن الحركة تحافظ على اتجاه ثابت على الشاشة (من أسفل إلى أعلى في هذه الحالة) ، كما أنها تتركز في نفس المساحة من الشاشة (في منتصفها في هذه الحالة) .

(٣) فلتتذكر أن الصورة يتم تكوينها دائماً بحيث ينظر المتفرج إلى مساحة محددة منها بدلاً من أن يتابع الصورة كلها . فإذا تم توجيه عيني المتفرج إلى الركن العلوي الأيمن من الصورة عند نهاية لقطة ما ، وكان عليه أن ينظر إلى الركن السفلي الأيسر في بداية اللقطة التالية ، فيكون على عينيه أن تنتقل عبر الشاشة ، وهذا أمر غير مريح . إن اللقطات التي تراعى إنسجام القطع تحافظ على بقاء مركز الاهتمام إما في نفس الجزء من المساحة الكلية أو قريباً منه . وهذا المطلوب يتعارض بوضوح مع التطبيق الذي ذكرناه عندما تستمر الحركة خلال إطار الصورة (أنظر (١) السابقة) . في هذه الحالة ، لقد تعود المتفرجون منذ مدة على توقع إعادة دخول الشخص إلى الصورة من الجانب الآخر . وهذا التوقع يجعل حركة إنتقال العين طبيعية .

(٤) تتطلب اللقطات الجيدة الإنسجام تغيراً مناسباً في حجم الصورة دون المبالغة في ذلك . إن القطع بين لقطة بعيدة ولقطة متوسطة ، أو بين لقطة متوسطة ولقطة قريبة ، في كلا الاتجاهين ، يصلح جيداً للغرض المطلوب ، لأنه في حالة القطع المنسجم يكون السبب وراء تغير اللقطة هو الكشف عن شيء في اللقطة الثانية لم يكن من السهل تمييزه في اللقطة الأولى . أما القطع من لقطة بعيدة إلى لقطة قريبة فسوف يتسبب في تغير كبير في حجم الشيء محور التركيز مما يربك المتفرجين . ونجد على العكس أن القطع من لقطة بعيدة مثلاً إلى لقطة بعيدة متوسطة يقدم قدراً بسيطاً جداً من المعلومات الجديدة ، وبالتالي يصبح القطع هنا واضحاً أمام العين أكثر

مما يكشف عنه من فائدة . هذه الصفة الأخيرة تميز « القطع القافر » (أنظر ص ١٤٧) .
(٥) يلزم تغيير زاوية التصوير في أغلب الأحوال . وتلزمنا الحكمة التقليدية بأن نحرك آلة التصوير خلال زاوية لا تقل عن ثلاثين درجة إذا كان على اللقطتين أن ينسجا معاً . والبرهان بسيط . من الأسهل حقيقة أن تلتقط الممثل أو الشيء المراد التركيز عليه من الخلفية المحيطة به إذا تغيرت زاوية التصوير . وإذا لم تتغير الزاوية وانتقلت آلة التصوير عند القطع إلى لقطة جديدة ولكن على نفس المحور فإن كل الخلفية سنكبر أو تنكسر مثلها مثل الشيء المقصود تصويره عند تغيير اللقطة . وعندما تتغير الزاوية بالقدر الكافي فإن خلفية جديدة تظهر في اللقطة الجديدة . ويجد المتفرج أن الشيء الأصلي هو العنصر الوحيد الذي ثبت في اللقطتين ، وبالتالي فإنه لا يفقد الاهتمام به والتركيز عليه .

قطع وراؤه دافع

يقال عن القطع أنه محثوث أو أن وراؤه دافعاً عندما يكون ما يحدث (سواء في السرد القصصي أو في اللقطة التالية) مثيراً لرغبة لدى المتفرج لأن يرى شيئاً لا يراه حالياً . وإذا تغيرت اللقطة عند هذه النقطة لتحقيق هذه الرغبة ، فإن اهتمام المتفرج بما يكشف عنه الفيلم الآن يجعله لا يلاحظ حدوث القطع . وتعتبر هذه الطريقة في سير الأمور أساسية بالنسبة لأفلام هوليوود الكلاسيكية . وهي تعتمد على تلك الرغبة البسيطة في معرفة « ماذا سيحدث بعد ذلك » التي حددها ا. م . فورستر كدافع تنظيمي أساسي وراء التمتع بأي قصة (وسردها أيضاً) .

نرى في لقطة تأسيسية لطريق عام رجلاً يلحق برجل آخر . من هما ؟ ماذا يفعلان ؟ ونقطع إلى لقطة ثنائية فنعرف أن أحدهما أصغر كثيراً في السن من الآخر ، وإنهما يتحركان ويومئان بانفعال تجاه أحدهما الآخر . لماذا ؟ غنى عن الذكر أن شريط الصوت هنا سيكشف عن المعلومات المطلوبة وهما يتلعران ويتصاحبان . ولتتابع معاً مشهداً محتملاً من اللقطات لنفحص نوع المنطق المرئي الذي يحاول مركب الفيلم أن يرسمه إذا أراد أن يبحث على التقطع . إننا نقطع إلى لقطة متوسطة قريبة للرجل الأصغر سناً ويتضح من وجهه الغاضب أنه يعتقد أن الرجل الآخر قد أخطأ في حقه . إنه يتهم الرجل الأكبر سناً بأنه سرق محفظة نقوده . ويشير فينا هذا الاهتمام بـ معرفة ما إذا كان هذا صحيحاً ، فنقطع إلى لقطة رد الفعل على الرجل الآخر الذي

يتخذ موقف الدفاع وإن بدا عليه الارتباك . ومحاوّل أن يبلو بريثا ويدفع الشاب بعيداً . ما هو رد فعل الشاب ؟ ويعيدنا قطع آخر وراؤه دافع إلى الزاوية السابقة على الشاب الذي يخطو إلى الأمام في غضب . ماذا سيفعل ؟ نقطع لنعود إلى اللقطة الثنائية التي توضح إنه يمسك باللص من ذراعه . وتوضح لقطة قريبة جداً قوة هذه المسكة، ثم نعود إلى اللقطة الثنائية لنرى الشاب وهو يفتش اللص . هل سيعثر على شيء ؟ لقطة قريبة أخرى توضح يديه وهما تخرجان محفظة من جيب الرجل العجوز . هذا التصور يطور مشهداً بسيطاً كنا قد وصفناه عند مناقشتنا لوجهة النظر المتميزة (ص ٧١) والارتباط مناسب ، فليس من الصعب أن نرى أن القطع الذي وراؤه دافع المذكور أعلاه له نفس التأثير فعلاً لوضع المتفرج في المكان الذي يريد أن يكون فيه عند أي لحظة في الدراما . ويمكننا أن نقول بكلمات أخرى أنه في قصة تروى بهذه الطريقة يمثّل السرد القصصى على الرغبة في عمل قطع عند لحظة معينة، كما يمثّل على الرغبة في التواجد في وضع آخر أو وجهة نظر أخرى لكي نرى التطورات كأوضح ما يمكن . إن القطع المحدث أو الذي وراؤه دافع يرتبط ارتباطاً وثيقاً بوجهة النظر المتميزة .

القراءة ورد الفعل

نفس هذا المشهد المتصور لا يكتفى بأن يقدم لنا كيف يعمل القطع الذي وراؤه دافع ، بل هو يشرح لنا أيضاً كيف يمكنه أن يلوى الزمن . فالمشهد يستغرق وقتاً أقل في أدائه مما تستغرقه المواجهة الفعلية في الواقع . ولنأخذ لحظة واحدة فقط ، إن تفتيش اللص قد يختصر وقتاً كثيراً بفضل القطع من اللقطة الأوسع إلى اللقطة القريبة جداً للمحفظة . وأصبح التركيب الذي يمثّل على السرد القصصى، والرغبة في معرفة ماذا سيحدث بعد ذلك ، أصبح من القوة بحيث جعلنا نتقبل اختصار الزمن المحدد والزمن المعكوس المستتر (ص ١٣٦، ١٣٧) وكأنهما لم يعدلا من الزمن العادى المتدفق . وبما أننا نعرف الآن أن إحساسنا بمرور الزمن هو خبرة مرنة ليئة ، فإن هذا يصبح أقل إثارة للدهشة عما كان سيكون عليه الحال من قبل .

وعرفنا من قبل أن أي لقطة أو حدث يستغرق وقتاً لإستيعابه (ص ٩٠ ، ٩١) . وليس من الصعب فهم هذا لو فكرنا فيه كما نفكر في عملية القراءة . فكما يستغرق الأمر بعض الوقت لقراءة جملة ، فيلزم أيضاً وقت معين حتى تتمكن أذهاننا من قراءة

وفهم الصور المرئية . وكلما زادت الحملة تعقيداً كلما استلزمت وقتاً أطول في قراءتها ، وكلما تعقدت المعلومات التي تنقلها الصور المرئية كلما استلزمت هي أيضاً وقتاً أطول في قراءتها . ويمكننا أن نضيف أن المتفرج على أى فيلم يلزمه بعض الوقت لكي يتجاوب عاطفياً مع ما يراه وما يسمعه . وعلى كل مركب فيلم أن يتوفر لديه إحساس بديهي قوى بكم يلزم من الوقت لكل لقطة لكي توصل ما بها من معلومات . إنه يستغل هذا الإحساس في حالة تركيب التتابع الكلاسيكي لكي يزيد من متعة المتفرجين . إنه لا يحتفظ باللقطة أكثر مما يجب حتى لا تصبح مملة ، وهو لن ينتقل من لقطة قبل أن توصل كل ما عليها أن توصله ، إلا إذا كان مركب الفيلم يريد أن يضابق المتفرج أو أن يثيره .

والمركب الجيد يمكنه أن يمد الزمن أو أن يضغطه وفق احتياجات المتفرجين عند هذه النقطة المعينة من السرد (وإذا كان يعمل بأسلوب غير التتابع الكلاسيكي ، فيمكنه أن يختار أن يمدد أو يعكس توقعات المتفرجين ، كأن يحتفظ باللقطة لفترة طويلة لاثبت ، على سبيل المثال) . إنه لا يتعامل فقط مع الزمن الحاضر بحيث يسمح بقراءته والتجاوب معه ، بل هو يتعامل أيضاً مع المستقبل في معالجة التوقعات . وإذا أردنا أن ننقل إلى الحدث التالي ، يقوم مركب الفيلم بتقصير الزمن الذي يستغرقه أن نصل إليه (في حالة البحث عن المحفظة ما نريد أن نعرفه هو هل هي موجودة أم لا ، ولا يهمنا أن نعرف كيف يتم تفنيس إنسان) . وعلى العكس ، عندما يكون هناك مشهد مرعب يبدو وكأن لا مهرب لنا منه ، فيمكنه أن يمد الزمن إلى حد لا يمحتمل . قد نلاحظ التصرفات التي يستخدمها ولكننا نمر بتجربة معايشة هذه الإثارة المرعبة والتي يمكن للسبينا أن تخلفها براءة .

الصوت في تركيب التتابع الكلاسيكي

يمكننا أن نستخدم الصوت لتعزيز الإيهام . فعند لحظة القطع من لقطة إلى أخرى يمكن لشريط الصوت أن يربط بين الصور بوحدة من عدة وسائل .

(١) الصوت والصورة يسيران في تزامن دقيق ، وعندما تقطع الصورة يقطع الصوت . ويمكن لهذا الانتقال في أسوأ حالاته أن يكون شنيعاً إذ ينقل المتفرجين مباشرة وبدون أى أذار من لقطة هادئة إلى أخرى صاخبة صوته مرتفع جداً . ويعرف القطع هنا بـ « القطع القاسى » . وغالباً ما يكون الانتقال أقل من هذا عنفاً ، ونجد مثل هذا القطع للصوت والصورة في نفس الوقت في نهاية مشهد وبداية المشهد الذي يليه .

(٢) بينما تقطع الصورة يبدو الصوت وكأنه يستمر دون إنقطاع . هذا التصرف يجعل الحركة تبدو وكأنها لم تنقطع ، حيث أن تدفق الصوت واستمراره يؤكد لنا أنه لم يتم اختصار أى شئ ، بالرغم من أننا نعرف أنه قد تم بعض الاختصار . في مثل هذا النوع من القطع تستمر شرائط الصوت الحرة تحمل إلينا أصوات الخلفية المحيطة دون إنقطاع لتؤكد لنا أن الزمن المقدم كامل لانقص فيه . والحركة في واقع الأمر مجزأة إلى عدد من اللقطات ، والزمن قد تم إختصاره في بعضها وتم إمتداده بطريقة مستمرة عند الانتقال بين اللقطات . وتقوم شرائط الصوت المترامنة (الحوار والمؤثرات التي تسببها الحركة المرئية) بوصل زمن الصور المجزأة إلى زمن يبدو أنه مستمر لم ينقطع ، ويجعل تمثيل الزمن يبدو كاملاً . وهكذا نجد في مشهد عراك الشارع والذي تم فيه إختصار الزمن إلى حد كبير ، أن شرائط الصوت الحرة لأصوات الشارع تبدو وكأنها تؤكد لنا أن الزمن قد تم تمثيله بالكامل . وتساعد كلمات الشخصيات ووقع الأقدام وأصوات العراك على ربط الزمن المتجزئ للقطات ليبدو مكتملاً . إن استمرار الصوت دون أى إنقطاع عبر قطع الصورة هو وسيلة أولية لتحقيق تتابع متدفق . وهناك تنويع بسيط لهذه الوسيلة وذلك عندما يدع مركب الفيلم الصوت يستمر دون إنقطاع ، ولكنه يغير من منسوبه لتغيير المنظور في الصورة الجديدة . إننا ننظر من خلال فتحة الباب إلى مجموعة صاحبة في حفل كوكتيل ، ثم نقطع إلى زاوية ما داخل الحجرة . وعندما نفعل هذا يرتفع منسوب الصوت . بهذه الطريقة يقوم الصوت بمهمة تأكيد التتابع للمتفرجين ، إلى جانب تأكيد تغيير وجهة النظر في نفس الوقت .

(٣) يكون شريط الصوت غير مترامن مع الصورة عند نقطة القطع . ويمكن استخدام هذه الوسيلة بعدة طرق ، إما لتدعيم تركيب التتابع ، أو لبناء أساليب بديلة للفيلم . ومدى الاختيار متسع جداً بحيث يصعب تصنيفه ببساطة .

الايهام الجيد الاعلاد

إن تركيب التتابع الكلاسيكى لا يقدم فعلاً إيهاماً كاملاً . إنه يقدم عدداً من الوسائل والتقاليد التي أصبحنا معتادين عليها الآن كمتفرجين ، وكلها تهدف إلى زيادة متعتنا . ونحن نضيف إلى تلك المتعة بأن نتقبل ما تعرضه علينا كخبرة متصلة دون فواصل ، ثم نوكد متعتنا بأن نخدع أنفسنا عندما نعلن ان مانراه «واقعى» . ولنوضح كم يبتعد

أسلوب التتابع الكلاسيكى عن الخبرة اليومية للحياة الفعلية ، يكفينا أن نفحص إحدى وسائله الأكثر استخداما .

نذكر أن «النمو المتوازى» يمكن أن يحدث عندما يتداخل منظر مع آخر في تقطيعه (ص ١٣١) حدثان متميزان ولكنهما مرتبطان يبدو أنهما يحدثان في نفس الوقت . والمثال العالمى المعروف للنمو المتوازى هو مشاهد المطاردة . ويعود هذا إلى الطريقة التى تم بها استخدامها لأول مرة ، وإلى تكرارها آلاف المرات بعد ذلك . لنفترض فى مشهدنا السابق مع اللص المشتبه فيه، أنه تمكن من الهرب من الشاب الذى كان يصحبه إلى مقر الشرطة . إنه يجرى بعيداً ويحاول أن ينجح فى الهرب . وبينما يجرى اللص تتابعه آلة التصوير ، ثم تقطع إلى الورا لرى الشاب وهو يسرع لملاحقته . ومع استمرار المطاردة تقطع آلة التصوير بين الشخصين ، إلى أن نجتمع بينهما فى لقطة واحدة عندما يلحق الشاب بالرجل العجوز ، أو إلى أن يتمكن اللص من الهرب . ولا توجد طريقة يمكن أن تشتت الإحساس العادى للمتفرجين بالبيئة مثل هذه الطريقة ، أنت هنا الآن ، ثم تندفع إلى مكان آخر ، ثم تعود ثانية . وللنمو المتوازى أصوله فى الرواية أكثر منه فى الواقع . وكانت الرواية فى القرن التاسع عشر تنقل قراءها أيضاً بين مكان وآخر - وإن كان معدل حدوث ذلك يقل عما يحدث فى الأفلام - وكانت تترك المكان قبل أن يكتمل الحدث ، ثم تعود إليه ثانية قبل أن تستوفى ما يدور فى المكان الثانى . والأمثلة المتناقض هنا أننا نأخذ هذه الوسيلة ، التى تعرض بشدة التدفق السلس للزمن (فـنـراه على أنه يلى اللقطة السابقة هو فى الواقع يحدث معها فى نفس الوقت) ، كمثال آخر لواقعية السينما . وهى فى الواقع مثال آخر على قدرة السينما على استكمال مشهد روائى بحكم البناء ، وهى بالتالى تقدير لمدى قدرة الفيلم على خلق الإيهام . وبينما يحاول تركيب التتابع الكلاسيكى أن يعطى الإحساس باكتمال الإيهام الذى ينقله إلينا ، نجد أن الأساليب الأخرى للتقطيع تحاول عن عمد أن تفعل العكس وتجعل المتفرجين يدركون أنهم يعيشون شيئاً سينمائياً أكثر منه واقعياً . واجراً مثال لهذه الأساليب هو أسلوب المونتاج الذى طوره أيزنشتين .

المونتاج على طريقة أيزنشتين

إذا كانت طريقة التركيب لا تركز نفسها لتنظيم السرد القصصى بوصفه الوظيفة

الرئيسية لها ، فقد يكون كل منها إعطاء الأولوية للأفكار . لقد كان هذا هو ما يطمح إليه سرجي أيزنشتاين عندما كان يقطع أفلامه الأولى . وكان يجب على التركيب في رؤية أن يكون أكثر قوة بلا حدود عنه في طريقة التابع الكلاسيكي . وكان يشبه ذلك الأسلوب بتجميع الحائط من بناء طوبة فوق طوبة ، وكان يجد في ذلك مللاً . وكان يفضل أن يتميز التركيب بخاصية التصادم والتعارض ، وبفضل صراع قطعتين تتعارض كل منهما مع الأخرى ، تتولد شرارة أفكار جديدة . لاحظ فوراً كيف يختلف هذا الأسلوب عن أسلوب التابع الذي تتجه طموحاته نحو تحقيق النعومة والسلاسة دون أن يحس أحد بوجوده . وقد يمتد أساس الصراع بلا نهاية . وقد تتضمن اللقطات المتتالية موضوعات متعارضة ، لكن الصراع يجب أن يتم التعبير عنه من خلال الرسوم البيانية للصور كما هو من خلال أفكارها . ويمكن للقطعة المظلمة أن تتبعها لقطة مضيئة ، والحركة إلى اليسار تتبعها على النقيض حركة إلى اليمين ، وأى شكل من التكوين يمكن أن يلي وأن يحطم تماماً الشكل الذي أرسته اللقطة السابقة ، كما يمكن أن يكن الصراع في إيقاع اللقطات نفسها .

ولكى يصل إيزنشتاين باللقطات إلى حد الصراع ، كان لديه في ذهنه شيء أكثر من مجرد أمور مشوشة . وجدير بالذكر أنه أنتج أعماله الأولى في أعقاب الثورة السوفيتية مباشرة ، وكانت فترة كلها إنتاج وافر وإثارة للأفكار ، في رأيه وفي رأى زملائه أيضاً . وأحد المفاهيم الرئيسية التي يعتمد عليها الفكر الماركسي ، والتي يجب أن تكون واضحة في ذهننا ونحن نفحص أسلوب إيزنشتاين ، ينادى بأن الصراع هو قوة منشطة تبعث الحياة من جديد ، سواء في المجتمع أو في الثقافة . ومن الصراع الذي ينشأ بين مجموعتين من الظروف والأحوال ، أو بين لقطتين كما في حالة وسيلة الاتصال ، يتولد شيء ثالث جديد ، يختلف تماماً عن الشئين الأولين ، ولكنه يأخذ جذوره من تصادمهما . وكان التصادم بين لقطتين ، في رأى إيزنشتاين ، لا ينتج لقطة ثالثة ، بل ينتج فكرة . هذه الفكرة أشعل شرارتها التصادم الذي تم بين اللقطتين ، أكثر من كونها تنتمي إلى أى منهما . وكان يضرب مثلاً لهذا النوع من الصراع بالتقاليد التعبيرية اليابانية ، التي كانت تجمع معاً علامة عين مع علامة ماء لكي تعطى فكرة البكاء ، على سبيل المثال .

ويمكننا مشاهدة مثل هذا النوع من البناء في مشاهد مشهورة كثيرة من خلال أعمال إيزنشتاين . وفي فيلم « أكتوبر » (١٩٢٨) مثلاً ، يستقر كرينسكى في مكتبه ،

ويعبر أيزنشتين عن شخصيته المزعومة بكريش جديد لروسيا بالقطع المتكرر بين تردده وبين لقطة لدوران واعزاز طاووس آلى . ولا يوجد ما يثبت على هذا القطع سوى مستوى المجاز والاستعارة : فالرجل كله زهو فارغ وعدم فعالية . وفي مكان آخر من نفس الفيلم ترى لقطة لدبابة مسلحة يتم تفريغها من طاقم ركبائها بينما يتقدم جنرال كورنيلوف ضد البلاشفة ، تتقاطع مع لقطة أخرى لبعض رجال الحرس الأحمر يرقدون داخل أحد الخنادق . ورجال الحرس ينتظرون على بعد عدة كيلومترات ليقاوموا تقدم كورنيلوف . وبينما تتجه الدبابة نحو الأرض ، يتكرر القطع بين اللقطتين ليخلق في ذهن المتفرج العلاقة التي لا تقاوم (ولا توجد علاقة أخرى أمامنا) بأن الدبابة التي نرى مدق سيرها يتجه نحو رموس جنود الثورة ، سوف تطحن البلاشفة .

وفي كلا الحالتين فإن العلاقة بين اللقطتين تضع المتفرج في وضع بحيث يربط بينهما لكي يصل إلى معنى لا وجود له في أى من اللقطتين على حدة . وإذا لم يتمكن المتفرج من إيجاد هذه العلاقة فإنه لن يجد أى معنى للقطع بين اللقطتين ، وسوف يزداد ارتباكاً . وكما هو متوقع من مونتاج أيزنشتين ، فالحرية محدودة تماماً أمام المتفرج بالنسبة للمعنى الذى يمكن أن يستنبطه من هذه العلاقة ، إن اللقطتين ترتبطان معاً لينطلق شرارة معنى أساسى واحد فقط . فبينما نجد من جهة أن المونتاج يطلب من المتفرج أن يتجاوب مع ما تثيره أجزاء الفيلم ، فإننا نجد من جهة أخرى أنه يتحكم في تفسيره لهذا التجميع . وبالرغم من أن هذا قد يبدو للكثير من المؤلفين مع الثقافة الغربية على أنه قيد وتحديد ، إلا أنه كان يجذب أيزنشتين . وكان هو وزملاؤه من المؤيدين المتحمسين للحكومة الثورية ، يهدفون لاستخدام السينما كوسيلة مفتوحة للدعاية السياسية ، ولنشر رسالات وبرامج الحكومة الجديدة إلى عامة الشعب ، الذين كانوا في غالبيتهم أميين ، وكان عليهم أن يصلوا إلى هؤلاء الملايين عبر أرض متسعة . وإن كانت نوايا بعض السينمائيين الآخرين تختلف عن هذا تماماً ، إلا أن أفلام أيزنشتين مدينة إلى حد كبير للسينما التي تدار بطريقة تتعارض مع الاتجاه العام لصناعة السينما التجارية في العالم أجمع . إن طابع أيزنشتين وبصماته موجودة في عدد من الأفلام الرفيعة التي تم إنتاجها خلال العشرين عاماً الماضية .

الموجة الجديدة الفرنسية

إن أهم محاولة لها أثر فعال في السنوات الأخيرة لبناء أسلوب في التركيب مضاد

للاتجاه العام في السينما ، قام بها مخرجون فيما يعرف الآن باسم الموجة الجديدة الفرنسية في أواخر الخمسينات وفي الستينات . وإن لم يكن هذا هو هدفهم الأصلي ، إلا أن عملهم استمر لفترة من الزمن كإشارة إلى طريقة بديلة تغني عن بناء الأفلام بأسلوب هوليوود . ولكن متجى هوليوود أمكنهم في النهاية أن يستوعبوا مظاهر الأسلوب الفرنسي كوسيلة لإنعاش وتجديد مظهر أفلامهم . أما في أوروبا فقد فقد الأسلوب الفرنسي في طريق الاندماج مع الاتجاه العام للسينما ، كثيراً من وقعه الأصلي .

لقد سبق أن أشرنا إلى أساليب التصوير في الموقع والصوت المباشر لبعض مخرجي "الموجة الجديدة" . وقام كل من جان لوك جودار وفرانسوا تريفول بإجراء تجاربهما مع هذه الأساليب من وقت مبكر . وعندما فعلا ذلك بدءا بطوران أساليب جديدة في تقطيع الفيلم وصيغ جديدة من منطق الفكرة الرئيسية كوسيلة لبناء أفلامهما . كما توصلا إلى أشكال إيقاعية جديدة داخل أفلامهما وحطما التوقيت المعتاد للأفلام الروائية . وأحد الوسائل التي استخدمها مخرجو الموجة الجديدة لقلب الأشكال السابقة هو «القطع القافز» jump cut والغرض من وراء هذا النوع من القطع هو أنه لا ينسجم وبالتالي تسهل ملاحظته مباشرة . كما أنه يقدم عند نقطة يكون المتوقع فيها من التابع الكلاسيكي إما ألا يقدم قطعاً على الإطلاق ، وإما أن يقدم قطعاً خفياً . قد يكون ممثل في منتصف حديثه متجهاً إلى آلة التصوير . كان هذا في حد ذاته ابتكار حيث أن تقاليد التابع الكلاسيكي تتطلب من الممثلين أن يتظاهروا بأنه لا يوجد متفرجون ، ويتبع ذلك ألا ينظروا إلى آلة التصوير . وتقطع هذه اللقطة فجأة إلى لقطة أخرى لها نفس الطابع ، ومن نفس الموقف ، ومازال الممثل يخاطب آلة التصوير . وتكون آلة التصوير نفسها قد تحركت قليلاً لجرد أن تجعل التغيير ملمراً . ومن صفات القطع القافز أن يتم بتحريك صغير إما لآلة التصوير أو للممثل ، وباختصار غير محدود في الزمن . ويأتي هذا القطع عند نقطة في المشهد كانت الخبرة القديمة لا تجعل المتفرج يتوقع عندها أي قطع في الزمن المتصل . أما بين يدي مخرجي الموجة الجديدة فقد أصبح وسيلة لاستبعاد الزمن غير الضروري وإعلان أن القطع قد تم . وفي السنوات التالية أصبح القطع القافز أقل إقحاماً ، لأن مركبي أخبار التلفزيون والأحداث الحارية قد اعتادوا على تقطيع الفيلم والشريط بهذه الطريقة .

والمزج كما عرفناه (ص ١٢٥) اتخذ هنا مهاماً جديدة . وبالرغم من أن الاختفاء التدريجي والظهور التدريجي استمرا لتحديد نهاية وبداية المشاهد ، إلا أنهما لم يكونا

يستخدمان معاً . أصبح مركب الفيلم الآن يقطع . (سواء في الأبيض والأسود أو الألوان) ثم يستخدم ظهوراً تدريجياً في بداية المشهد التالى . أو يستخدم اختفاء تدريجياً ثم قطع في بداية المشهد التالى كحل بديل .

وبمقارنة هذا مع الإيقاعات المألوفة التى تعتمد على سرعة المتفرج فى « القراءة » التى يعتمد عليها أسلوب التابع الكلاسيكى ، كان لإيقاع أفلام الموجة الجديدة يعتبر ملتوياً . وبينما كان أحد المبادئ التى استقرت فى أسلوب هوليوود هو أن اللقطة يجب أن تستمر على الشاشة بالقدر الكافى لكى توضح هدفها ، ولكن لا تستمر أطول من هذا بلحظة واحدة حتى لا تسبب مللاً للمتفرج . كان مخرجو الموجة الجديدة يتمتعون بقلب هذا المبدأ رأساً على عقب . كانوا يتركون آلة التصوير تدور لفترة طويلة بعد أن تنتهى مهمة السرد . ولما اعتاد المتفرجون على هذه الصدمات وجدوا أنهم قد اكتشفوا فى الوقت الزائد شيئاً جديداً عن أحد الشخصيات الذى مازال داخل إطار الصورة . وفى بعض الأحيان لا يبقى أحد داخل الصورة بينما تستمر اللقطة ويستمر المتفرجون فى تأمل كيف أثرت حالة المكان على الحركة أو العكس .

ويمكن لتتائج مثل هذه التغيرات فى الإيقاع أن تكون غريبة . عند لحظة غير متوقعة يجد المتفرجون أنفسهم دون أى شيء مما اعتادوا أن يتوقعوه . قد لا تكون هناك قصة لاستيعابها ويجد المتفرجون أنفسهم يفكرون لماذا قام شخص معين بالتمثيل بتلك الطريقة المعينة . وما هو أكثر ، قد يصل الفيلم إلى وقفة مؤقتة ، ربما لإتاحة فرصة زمنية للموضوع لكى ينفخى . وفى مرات أخرى ، قد يسرع التقطيع خلال أحداث معينة فى حياة الأبطال يكون المتفرجون قد توقعوا لها أن تأخذ حقها من وقت العرض . والمشاهد العاطفية مثلاً ، قد لا تكتفى بأن تحدث فى مواقع حقيرة وبإضاءة بائسة ، بل قد تمر أيضاً بسرعة وبطريقة لا عناية فيها . وكان على المتفرجين أن يعتادوا على فكرة أن بعض مخرجى السينما لا يرون أن الحب لا بد أن يتم تصويره فى ضوء ناصع كما عودتهم أفلام هوليوود . هنا توجد سينما تحاول أن تعرض الخبرة الإنسانية بطريقة مختلفة تماماً عن النموذج القديم المهيمن على الجميع .

● سيطرة السرد القصصى

ومصير هذه الطرق لتقطيع الفيلم التى انبعثت من جديد يعلمنا شيئاً ، إذ يذكرنا

بأن التقاليد السينمائية عمرها محدود وأنها ليست قواعد جامدة وقاطعة . كما أنها تلتفت
أنظارنا إلى الوضع المهيمن للفيلم الروائي داخل السينما . لقد استخدم السينمائيون الذين
يعملون في هوليوود عدداً من التصرفات التي طورها مخرجو الموجة الجديدة الأوروبية ،
ولكن بدلا من أن يدعوا هذه التصرفات تعترض السرد ، سرعان ما استوعبوا مباشرة
بحيث أن منطق السينما الأمريكية في سرد القصة الذي استقر منذ مدة طويلة ، لم يتأثر .
وأصبحت الحيل والتصرفات الجديدة وسائل لإحداث تغييرات سطحية للأفلام بحيث
يبقى مظهرها جديداً نظراً .

لقد ظهرت حيل المزج والتدرج والقطع والصور المثبتة مراراً في السينما الأمريكية
في أعوام السبعينات وفقاً للموضة التي كانت تستخدمها في أوروبا . كما تم نقل بعض
مظاهر الإضاءة وتسجيل الصوت بالحملة . إلا أن « القطع القافر » لم يستخدم بوفرة لأنه
يعترض بعنف الإحساس باستمرار الزمن في كل مشهد . وما زال السرد القصصي
الأمريكي يحترم هذا . وداخل المشهد مازالت علاقة السؤال والجواب التي تعتمد على
الرغبة في معرفة ماذا سيحدث بعد ذلك ، هي المهيمنة . أما بين المشاهد فقد أحدث
وصول التقاليد الأوروبية الجديدة بعض التغييرات الطفيفة .

وقبل أن يصل التأثير الأوروبي إلى أمريكا ، كان كل مشهد في أي فيلم يحته وبمحركه
ما قد جرى مباشرة في المشهد الذي يسبقه . وبكلمات أخرى ، هناك شيء في
المشهد الحالي يدفع إلى الحاجة إلى الانتقال إلى المشهد التالي ، حيث قد يصبح السرد
أكثر تعقيداً ، أو أن يبدأ حل هذه التعقيدات . وهذا التقدم المحثوث المنتظم من مشهد
إلى الذي يليه لم يعد يحدث الآن دائماً ، وقد يجد المتفرج نفسه مقحماً في مشهد جديد
دون أن يعرف ماذا يحدث ولا لماذا يحدث ، فليس لديه معلومات تربطه بهذا الجزء
الجديد من الأحداث . وعندما يحدث هذا يصبح السؤال الذي يريد المتفرج أن يعرف
لإجابته ليس « ماذا سيحدث بعد ذلك ؟ » بل هو « ما الذي تسبب في وجود هذا ؟ »
وبكلمات أخرى ، إن الطريقة التي ترتبط بها المشاهد تشجع المتفرج ، لا على أن
يتطلع إلى المشهد التالي ، بل على أن يعود ليفحص ما قد حدث في المشهد السابق . وهو
يبحث هناك عن سبب وراء ما يحدث الآن .

ويلزم أن نقول مباشرة أن الاتجاه العام للسينما الأمريكية لا يحتفظ لنفسه بالإجابة
على هذا السؤال الجديد لمدة طويلة . ومادام المتفرجون يخشون أن المتفرجين لا يريدون أن
يفكروا لأنفسهم ، فالوضع الأكثر أماناً هو أن نخبرهم أنت . وهكذا يتدخل السرد

القصصى بسرعة لكي يطمئن على أن كل شىء قد تم شرحه وتفسيره . وإذا استخدمت طريقة تشجيع المتفرجين على أن يبحثوا عن أسباب الأحداث السينمائية ببعض العمق ، فإن المنتجين الأمريكيين يرفضونها فوراً . وسرعان ما يتعلم المتفرج بسرعة أنه لا يحتاج لأن يحل الأشياء لنفسه ، إن الصبر يجعل المعلومات المطلوبة تصل إليه ، أو على الأقل يطمئنه إلى أنه ليس مطالباً ببذل أى جهد أكثر .

وعندما نتذكر أن الأفلام من النوع الذى نصفه هنا قد تمت صنعها للعرض العام فى دور السينما ، وأنها غالباً ما تكون أكثر مغامرة فى بنائها عن الشكل العام للفيلم الروائى الأمريكى ومسلسلات التلفزيون ، يتضح لنا إلى أى مدى يسيطر السرد القصصى على خبرتنا فى السينما . ولا يدعى هذا أن الأفلام التى لا تطلب من المتفرج إلا أن يجلس فى استرخاء وهو يشاهدها هى التى تسيطر على شاشات السينما والتلفزيون فى كل دولة . إلا أنه الأمر الواقع فى أغلب الأفلام الروائية ومسلسلات الدراما التلفزيونية الناطقة باللغة الإنجليزية والتى تنتجها المؤسسات الكبرى . وهناك أسباب مقنعة لوجود هذه الحالة التى تسير عليها الأمور ، ويمكن البحث عن هذه الأسباب فى الدوافع الاقتصادية والثقافية والاجتماعية . إن البحث والتقصى وراء هذه الدوافع والقوى يلزم أن يكون موضوعاً لكتب أخرى .

تصميم الغلاف والمساكن
أحمد الحضري

● قائمة كتب المترجم :

- ١ - صناعة الأفلام من السيناريو الى الشاشة
وزارة الثقافة والارشاد القومي / الادارة العامة للثقافة
(ترجمة) ١٩٥٩
- ٢ - رجال السينما
المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطبع والنشر
(ترجمة) ١٩٦٢
- ٣ - فن المونتاج السينمائي
المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطبع والنشر
(ترجمة) ١٩٦٥
- ٤ - صناعة الأفلام الروائية
مطبوعات نادي السينما بالقاهرة
(ترجمة) ١٩٧٦
- ٥ - فن التصوير السينمائي
دار المعارف / سلسلة كتابك رقم ١١٠
(تأليف) ١٩٧٧
- ٦ - الاخراج السينمائي
الهيئة المصرية العامة للكتاب
(ترجمة) ١٩٨٣
- ٧ - تصميم المناظر السينمائية
المركز القومي للسينما / الثقافة السينمائية
(ترجمة) ١٩٨٣
- فن التصوير السينمائي
(طبعة ثانية) المركز العربي للثقافة والعلوم بيروت لبنان
(تأليف) ١٩٨٤
- فن المونتاج السينمائي جزء ١
(طبعة ثانية) الهيئة المصرية العامة للكتاب
(ترجمة) ١٩٨٧
- ٨ - فن المونتاج السينمائي جزء ٢
الهيئة المصرية العامة للكتاب
(ترجمة) ١٩٨٧
- ٩ - كتابة السيناريو للسينما
الهيئة المصرية العامة للكتاب / الألف كتاب الثاني
(ترجمة) ١٩٨٨
- ١٠ - قراءة الشاشة
المجلس الأعلى للثقافة / لجنة السينما
(ترجمة) ١٩٨٩

● في مرحلة الإعداد :

- ١١ - تاريخ السينما في مصر الجزء الأول من ١٨٩٦ الى ١٩٣٠
مطبوعات نادي السينما بالقاهرة
(تأليف)
- ١٢ - التمثيل أمام الكاميرا
الهيئة المصرية العامة للكتاب / الألف كتاب الثاني
(ترجمة)

طب بالهيئة العامة لعنون الطابع الامرية

رئيس مجلس الادارة

دمزى السيد شعبان

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٨٩/٣٤٧٧

الهيئة العامة لعنون الطابع الامرية

١٠١٠ - ١٩٨٧ - ٦٤٢٧

